

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВПО «ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОЦИАЛЬНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

ЧЕРКАШИНА Светлана Павловна

**Художественная репрезентация  
архетипов женского начала  
в творчестве Л.С. Петрушевской**

10.01.01 – Русская литература

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук  
профессор Бронская Л.И.

Волгоград – 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>3-14</b>
<b>ГЛАВА 1. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА</b>	<b>15-54</b>
§ 1.1. Современные литературоведческие рецепции творчества Л.С. Петрушевской	16-25
§ 1.2. Мифопоэтика: содержание понятия, сущность, дефиниции	25-32
§ 1.3. Юнгианская концепция архетипа и становление мифопоэтики в западной филологии	32-39
§ 1.4. Теория архетипа в отечественной гуманитарной традиции	39-47
§ 1.5. Модели «биографий» мифологических героев в системе литературоведческого исследования	47-53
Выводы по первой главе	53-54
<b>ГЛАВА 2. ПАРАДИГМА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ В АСПЕКТЕ ИНДИВИДУАЦИИ ЛИЧНОСТИ К.Г. ЮНГА И «БИОГРАФИЙ» МИФОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ</b>	<b>55-175</b>
§ 2.1. «Теневой» аспект женского архетипа и его функции в произведениях Л.С. Петрушевской	56-68
§ 2.2. Архетипическая пара «мать – дитя» и её художественно- смысловые функции	68-104
§ 2.3. Художественная проекция двойного архетипа anima – animus: маскулинизация женщин	104-115
§ 2.4. Идентификация героинь Л.С. Петрушевской в аспекте архетипов «персона – самость»: женщина как персонификация «земляной матери»	115-129
§ 2.5. Функции культурного героя: космогония дома	129-157
§ 2.6. Семиотический объём архетипа «мудрой старухи» в произведениях Л.С. Петрушевской	157-171
Выводы по второй главе	171-175
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	<b>176-179</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b>	<b>180-204</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Самобытность таланта и верность своему творческому «я» долгое время делали Л.С. Петрушевскую одиозной фигурой в литературе, куда в конце 60-х писательница пришла со *своей* героиней и своеобразным пониманием её роли в том обществе, к которому принадлежит и сама [Страдание, которое... 1985; Доктор, Плавинский 1986; Агишева 1988; Дарк 1991, Ованесян 1991, 1992; Абашева 1992; Быков 1993; Бавин 1995; Желобцова 1996; Костюков 1996; Славникова 1998, 2000; Давыдова 2002; Латынина 2004 и др.]. «Проза Петрушевской бросалась в глаза с полуслова – интонацией, рисунком, лицами персонажей. Её рассказы и пьесы не забудешь и не считаешь просто так – их или любили, или обходили за версту», – писала о неординарности творческой манеры писательницы К. Зурабова [Зурабова 2006: 86]. Споры вокруг произведений Л. Петрушевской объясняются тем, что читателю в «женской» прозе видится не иначе как «мелкотемье» (так обозначает свою тематику и сама писательница в «Девятом томе»): пелёнки, кухня, возня с больными детьми.

Для начала семидесятых открытием была не столько художественная манера Петрушевской, сколько её взгляд на вещи, особенность которого состояла «в полном отказе от идеализации мифического ангелоподобного НАРОДА и пристальным вглядыванием в отдельного человека (курсив И. Пруссаковой. – С.Ч.)» [Пруссакова 1995: 187]. Приученных к сглаженности конфликта, «к мягкости форм и некоторой притупленности, некоему сфумато» читателей, а также критиков и литературоведов, когда всех их так долго приучали «ликовать», не могли не раздражать беспомощные и брошенные больные старики, страдающие от одиночества женщины, умирающие пациенты [Пруссакова 1995: 187].

В восьмидесятые годы Л. Петрушевской было определено лидерское место в колее социального течения в связи со злободневностью тематики, сосредоточенностью на проблемах современного общества. «"Короткая" проза Петрушевской, так же как и её драматургия, производила <...>

поистине странное впечатление. <...> Тогда говорили, что Петрушевская пишет "чернуху"» [Михайлов 1993: 49]. Палитра критических суждений о писательнице пестрела противоречиями [Строева 1986, Кладо 1986; Черняева 1988, Урнов 1989, Щеглова 1990; Владимирова 1990, Савкина 1990 и др.]. У Петрушевской «всё, чем мерзок человек, – схвачено и описано. И читателю не избежать чувства стыдливого узнавания. ...Каждый верит в собственную человечность и надеется, что всё худшее в нём скрыто от людей или известно только близким», – объясняет особенность стиля писательницы М. Васильева [Васильева 1998: 209]. «У неё просто особое устройство глаза, я бы рискнула сказать, изъян зрения», – характеризует неординарность Л. Петрушевской Т. Касаткина [Касаткина 1996: 218]. Долгое время критики не могли достичь единодушия в определении художественного феномена писательницы. «Сводить её творчество к бытоописательству – это ничего не понимать в нём. Скорее здесь может идти речь об оригинальной художественной модели современного быта, созданного фантазией талантливого художника в результате эмпирических наблюдений и последующей тщательной писательской работы» [Агишева 1988: 60]. Однако право писателя на творческую индивидуальность ещё в XIX веке отстаивал писатель, авторитетность мнения которого не оспорить, – Николай Васильевич Гоголь: «Что же делать, если такого свойства сочинитель, и так уже заболел он сам собственным несовершенством, и так уже устроен талант его...» [Гоголь 1977: 235].

Причисляемую советским литературоведением к социальному течению [Современная русская... 1987: 228], в начале 1990-х – к «другой» прозе [Урнов 1989, Чупринин 1989а, 1989б, Нефагина 1998 и др.] и «женской» прозе [Ровенская 2001а, Пушкарь 2007, Куан Хун Ни 2008 и др.], в 1998 г. «Литературная газета» назвала Л. Петрушевскую классиком русской литературы: «В том, что Людмила Петрушевская – классик, нет никаких сомнений» [Морозова 1998: 10].

Сегодня Л. Петрушевская, наряду с В. Маканиным, В. Пелевиным, Л. Улицкой, Т. Толстой др., является одной из «ключевых фигур современного литературного процесса» [Прохорова 2009б: 7]. Занять высокое место в литературной иерархии писательнице позволил в том числе и тот уникальный по своему содержанию культурный компонент, «который всегда присутствовал в подсознании её поэтики. Этот пласт – мифологический» [Липовецкий 1994: 230]. Поиск мифологической составляющей, а именно архетипов, в образной системе Л. Петрушевской особенно интересен, так как позволяет выявить особенности мировоззрения писательницы, у которой проблематика нового времени имеет архаический контент. Ещё М.М. Бахтин предупреждал о том, что «... нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, <...> ещё более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его <...> современности. <...> Между тем произведение уходит своими корнями в прошлое. Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания» [Бахтин 1979: 33].

Важная черта поэтики Л. Петрушевской – типическое обобщение характеров, ситуаций, включённых в «изначальную» судьбу, рок [Липовецкий 1994: 230]. По мнению М. Липовецкого, «...судьба, проживаемая каждым из героев Петрушевской, всегда чётко отнесена к определённому архетипу. <...> Речь идёт о культурных опосредованиях <...> архетипов судьбы» [Липовецкий 1994: 230]. Несущие архетипический каркас образы писательницы, благодаря социальной обобщённости, ориентированности на общечеловеческие ценности, обусловили выход Л. Петрушевской не только на лидирующие позиции в современной русской литературе, но и обрести последовательниц [Новикова 2000: 4]. Творческая индивидуальность писательницы, проявившаяся в соединении «быта и бытия» (А. Куралех), позволила ей включиться в орбиту такого общемирового явления, как «женская» проза [Куан Хун Ни 2008].

Многие исследователи отмечали связь мировосприятия Л. Петрушевской с такими первоосновами художественной культуры, как миф и архетип, [Лебёдушкина 1998, Ровенская 2001a, Бастриков 2004, Рыкова 2007]. Но, по мнению Т. Ровенской, писательница пытается отойти от культурных клише: «Обращение женщины к мифологической традиции не с привычной целью её сохранения, но с целью пересмотра и переосмысления является важным, возможно, даже этапным моментом в жизни любого общества» [Ровенская 2001a: 139-140]. Однако, несмотря на то, что идея мифологичности произведений Л. Петрушевской была выдвинута довольно давно (1994), её творчество с позиций мифопоэтики рассматривалось фрагментарно: лишь в диссертационной работе И.Н. Зайнуллиной (2004) один параграф посвящён изучению мифопоэтических аспектов именованного в творчестве писательницы. Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования обусловлена недостаточным уровнем изученности исследуемой темы как в отечественном литературоведении, так и в зарубежной славистике [Гоцило 1991, Kolesnikoff 1993, Wall 1993, Мильман 1994, Панн 1994, Hielscher 1996, Ефимова 1998, Тесмер 2001].

В качестве **объекта научного исследования** выбраны наиболее репрезентативные для избранного ракурса исследования разножанровые произведения, которые, раскрывая внутреннюю сущность героинь Л.Петрушевской, позволяют рассмотреть характер отношений *человек – мир*, в творчестве писательницы реализованных в схеме *современная женщина – мир*.

**Практическим материалом** работы послужили рассказы «Юность», «Еврейка Верочка», «Грипп», «Круги по воде», «Перезимуем», «Через поля», «Фёдор Кузьмич», «Богиня Парка», «Материнский привет», «Тёща Эдипа», «Лабиринт», «Сети и ловушки», «Тайна дома», «Сила воды» и др.; сказки «Чёрное пальто», «Крапива и Малина» и др.; повести «Свой круг», «Конфеты с ликёром», «Время ночь», «Маленькая Грозная»; пьесы «Квартира Коломбины», «Три девушки в голубом», «Лестничная клетка», «Бифем» и

др., а также «Карамзиндеревенский дневник». При обосновании основных положений диссертации принимались во внимание мемуарная проза писательницы, представленная в сборнике эссе, статей, интервью «Девятый том» [Петрушевская 2003] и расширяющая исследовательское поле, а также фотография Г. Самойлова, представленная в нахзаце сборника «Парадоски. Строчки разной длины» [Петрушевская 2008].

**Предметом** исследования выступают различные типы воплощения женских архетипов в поэтике названных произведений.

**Гипотеза исследования.** Произведения Л.Петрушевской, рассмотренные в рамках моделей «биографий» мифологических героев, репрезентируют пласт, ориентированный именно на архаическую модель мифомышления. Миф отражает универсальные модели человеческого поведения, а архетип как структура коллективного бессознательного обуславливает поведение человека, заставляя его вести себя определённым образом. Последовательно выстроенная парадигма архетипов представляет собой универсальную модель жизни человека, включающую все этапы «биографии» мифологического героя, или, по М.Липовецкому, «архетипы судьбы».

Сомнения в оправданности экстраполяции моделей «биографий» мифологических героев на жизненный путь героинь Л. Петрушевской разрешаются благодаря текстуальным «доказательствам».

Во-первых, по справедливому замечанию М. Липовецкого, у Л. Петрушевской нередко «всецело частная ситуация вдруг развоплощается» и попадает «в координаты вечности». Ценной представляется и характеристика онтологических принципов писательницы: «Человек у неё полностью равен своей судьбе, которая <...> вмещает <...> крайне важную грань всеобщей – и не исторической, а именно что вечной <...> судьбы человечества» [Липовецкий 1994: 230].

Во-вторых, Л. Петрушевская, обращаясь к мифу («Медея», «Новые Робинзоны», «Бог Посейдон», «Случай Богородицы», «По дороге бога

Эроса», «Богема» и др.), создаёт художественный мир, в котором главная роль принадлежит женщине, что вполне объяснимо с позиции «женской» прозы, с одной стороны, а с другой — обуславливает демиургический статус писательницы, которым она наделяет и своих героинь: «...женщинам / не нужно / <...> / искусство / они творят / ежеминутно / еду / мир / <...> детей / <...> / во веки веков» («Карамзиндеревенский дневник»).

В-третьих, новеллистическая форма и тематическое разнообразие дали возможность писательнице во всей полноте представить возрастную парадигму женщин, что позволило выделить определенные жизненные этапы и соотнести их с «биографией» мифологического героя.

**Цель работы** – выявление художественно-смыслового значения архетипов женского начала в творческом опыте Л. Петрушевской. Для достижения данной цели и в соответствии с выдвинутой гипотезой потребовалось решить ряд **задач**:

1) исследовать теоретические аспекты различных интерпретаций мифопоэтики, архетипа и моделей «биографий», обосновать применение наиболее приемлемых из них для интерпретации творчества Л.Петрушевской;

2) соотнести образную систему писательницы с моделями «биографий» мифологических героев и литературоведческой рецепцией теории архетипов К.Г.Юнга;

3) показать художественно-смысловые функции семиотического пространства дома;

4) исследовать в рамках изучения творческой индивидуальности писательницы характерологический смысл архетипов как структурной основы образостроения в контексте включения в художественную систему нового времени.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Привлечение архетипа как полисемантического понятия («сквозной» образ, возрастная ступень) в литературоведение позволяет выявить



аккумулированный и обобщённый человечеством *опыт*, его мифологическую основу и укоренённость в человеческом сознании, а также нравственную составляющую, ставшую универсальным ориентиром человеческого поведения. Способом, выявляющим этот опыт, является экстраполяция на художественный текст «биографии» мифологического героя или литературоведческой рецепции теории индивидуации личности К.Г. Юнга.

2. Анализ образной системы в рамках теории индивидуации позволяет увидеть сложную «диалектику» женской души. В рамках этических констант художественного мира писательницы выявлена доминантная взаимозависимая модель женских образов: *мать – дочь – внучка*, которая, будучи порождённой современным конкретно-историческим моментом, содержит идею слитности женщины и земли, что, по теории сопричастности Л.Леви-Брюля, актуализирует особенности архаического мышления, так как в древности женщина осмыслялась как *поле* (Р.Грейвс), *земля* (Б.Рыбаков).

3. В художественном мире писательницы женщины выступают как культурные героини, преобразовывающие пространство. В центре картины мира писательницы стоит дом, символизирующий собой пространство женщины. Так как идея домообразования связана с женщиной, то и владение домом передаётся по женской линии. Архетип дома получает авторское художественно-эстетическое воплощение, его антропное пространство расширяется, что позволяет Л.Петрушевской репрезентировать закономерность *женщина – дом – семья – гости*.

4. Исследование образостроения писательницы позволяет обнаружить взаимовлияние архетипического и индивидуального как структурных основ её художественных образов, которое обуславливает идейно-тематическую основу произведений Л.Петрушевской: опора на традиционные ценности, которые исконно соотносились с женским началом, – материнство, семью, дом.

**Теоретическая основа исследования.** Изучение аспектов мифопоэтики Л. Петрушевской происходило в русле достижений отечественных учёных: А.Н. Веселовского (1989), И.П. Смирнова (1978), Д.Е. Максимова (1986), В.Н. Крылова (2003), Я.В. Погребной (2006, 2012), С.Н. Бройтмана (2014) и др.

Включение понятия *архетип* потребовало обращения к работам Е.М. Мелетинского (1986, 1991, 1994, 2006), С.С. Аверинцева (1972, 1994), А.Ю. Большаковой (2001, 2010), А.Я.Эсалнек (2004), в которых термин используется в рамках литературоведческой парадигмы.

Также использовались исследования зарубежных учёных, ориентирующихся преимущественно на психоаналитическую концепцию К.Г. Юнга (Н. Фрай (1987), Дж. Кэмпбелл (1997), М. Элиаде (1998, 2010), К. Кереньи (2000, 2005), Р. Грейвс (1999, 2010)). В работах К.Г. Юнга (1950, 1986, 1987 и др.) важной является идея архетипической парадигмы, движение по которой учёный обозначает как индивидуацию. Включение данных аналитической психологии позволяет открыть «новые смысловые грани художественного произведения, обогащает и углубляет его понимание» [Погребная 2012: 127].

Следует отметить, что обращение именно к методологии К.Г. Юнга стало регулярным не только в литературоведении [Майкова 2000; Погребная 2006, 2012; Лобанова 2007; Титаренко 2013 и др.], но и в смежных видах дисциплин [Щепановская 2011, Пономарёва 2012]. Хотя Л. Петрушевская не является репрезентантом архаического сознания, концепция К.Г. Юнга позволяет реконструировать сегменты архаических моделей в её произведениях. Однако нужно отметить, что данное исследование выстраивается на позициях литературоведения и достижения аналитической психологии будут привлекаться по мере необходимости.

Важными для данного исследования являются работы, посвящённые изучению различных аспектов творчества Л. Петрушевской (А. Зорин (1992), М. Липовецкий (1994, 2003), А. Барзах (1995), С. Бочаров (1999), Т.

Ровенская (2001), Т. Маркова (2003), А. Бастриков (2004), А. Латынина (2004), А. Буров (2006), Т. Прохорова (2008, 2009)).

Художественная концепция человека в творчестве Л. Петрушевской рассмотрена с опорой на идеи Н.Я. Берковского (1975), М.М. Бахтина (1979), Н.Л. Лейдермана (1982), В.Б. Белопольского (1987), Л.А. Колобаевой (1990), В.М. Головки (2010).

Использование трудов Б.А. Рыбакова (1994), В. Цагараева (2000), Н.С. Широковой (2003) было обусловлено необходимостью выявления этапов формирования и особенностей мифологической Богини-матери, послужившей основой архетипа Великой Матери, а также определением взаимообусловленности женщины и земли в архаическую эпоху.

На основании представленных теоретических установок был задан исследовательский курс на поиск мифологических и архетипических конструктов в творчестве Л. Петрушевской и выявление их идейно-нравственного содержания, функциональной специфики, социально-философского аспекта.

**Методологическая основа.** В целях исследования художественно-эстетической системы Л. Петрушевской в качестве основных были избраны способы и приёмы исследования, принятые в исторической поэтике, в первую очередь, в области мифопоэтики (миф, мифопоэтика, коллективное бессознательное, архетип, архетипический мотив, архетипический образ). В рамках поэтики художественной модальности (термин С.Н. Бройтмана) рассматривается развитие образа от архетипа как первичной структуры к авторско-индивидуальному образу как дифференцированной форме архетипа в творчестве писательницы.

Также используется академический историко-генетический метод, дополненный принципами архетипической поэтики и сопряжённый с психоаналитической концепцией индивидуации К.Г. Юнга.

В работе применяется структурно-семиотический метод, позволяющий рассматривать художественный текст как систему знаков. Обращение к

структурно-типологическому методу интерпретации художественного текста позволит выявить типологические свойства женских образов писательницы.

Особенности воплощения образной системы выявляются в рамках приёмов партиципации Л. Леви-Брюля – всеобщей сопричастности предметов и явлений.

В исследовании используется культурно-исторический метод, объясняющий словесное творчество как отражение жизни социума в конкретных исторических условиях; обращение к феноменологическому и герменевтическому методам позволит, с одной стороны, выявить особенности авторского сознания, экстраполированного на художественные произведения, с другой – объективно изучить смысл художественного текста.

**Научная новизна** диссертации заключается в том, что впервые творчество Л. Петрушевской проанализировано с позиций мифопоэтики, а также в аспекте «биографии» мифологического героя и теории архетипов К.Г.Юнга.

Мифопоэтический подход с включением архетипической поэтики позволил определить особенности художественной индивидуальности Л.Петрушевской: средствами литературы писательница исследует современную женщину в рамках актуальных для нашего времени философских категорий, а также рассматривает проблему отношений *современная женщина – мир*. Впервые выделены и описаны доминирующие в женских образах Л.Петрушевской архетипы: архетип матери (материнство как смысл женского бытия), «самости» (выполнение функций культурного героя на этапах создания и существования дома), «мудрой старухи» (опора на традиционные ценности, связь с родом). Научно обосновано и доказано их влияние на специфику мифопоэтической картины мира писательницы с учётом своеобразия современного социоисторического фона.

**Теоретическая значимость работы** заключается в адаптации теории индивидуации к этапам парадигматической воплощённости женского начала в художественном мире Л.Петрушевской, позволяющей выявить

закономерности философско-эстетического мышления писательницы и воссозданной ею картины мира.

**Практическое значение** диссертации заключается в возможности использования её материалов для дальнейшего изучения творчества Л.Петрушевской и других писателей, в художественных системах которых присутствует мифологизм. Результаты проведенного исследования могут быть востребованы при создании целостной картины истории русской литературы рубежа XX – XXI веков, при разработке спецкурсов по творчеству Л.Петрушевской, лекций по современной отечественной литературе, а также в классах старшей школы с углублённым изучением предметов гуманитарного цикла.

**Апробация работы.** Ключевые положения и результаты диссертационного исследования докладывались и обсуждались на заседании кафедры отечественной и мировой литературы Северо-Кавказского федерального университета и на заседании кафедры литературы Волгоградского государственного социально-педагогического университета.

Основные положения диссертации излагались в выступлениях на международных («Литература в контексте современности» (Челябинск 2009); «Проблемы сердца и ума в современной филологической науке» (Волгоград 2010); «Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований» (USA, North Charlepton, 2014)) и всероссийских «Категория ценности и культура (аксиология, литература, язык)» (Владикавказ 2010); («Когнитивный поход к анализу и интерпретации художественного произведения» (Астрахань 2011); «Диалог культур: национальное и инонациональное в литературе» (Элиста 2013) научных конференциях, а также в сборнике научных статей «Известия высших учебных заведений и научных организаций» (Москва 2010).

Содержание работы отражено в 10 публикациях, в том числе в журналах, рецензируемых ВАК МОиН России, – в «Известиях Волгоградского государственного педагогического университета» (№ 2,

2010), в журнале «Русская словесность» (№ 3, 2010) и «Политематическом сетевом электронном научном журнале Кубанского государственного аграрного университета» (Научный журнал КубГАУ) (2014).

**Структура и объём работы.** Особенности материала исследования предопределили структуру диссертации, состоящую из Введения, двух глав, Заключения и Библиографического списка (244 источника). Общий объём работы 205 страниц.

# ГЛАВА 1. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА

Если ещё совсем недавно Е.М. Мелетинский в качестве важнейшей характеристики литературы XX века выделял мифологизм, говоря, что «поэтика мифологизирования является орудием семантической и композиционной организации текста не только у таких <...> модернистов, как Джойс, но и у <...> Т. Манна, и у латиноамериканских или афроазиатских писателей, соединивших элементы модернистской поэтики мифологизирования (почти всегда сопряжённых с элементами психоанализа, чаще юнгианского) с неоромантическим обращением к национальному фольклору и национальной истории...» [Мелетинский 2006: 370], то исследователи последних лет констатируют, что «в XX веке ситуация несколько поменялась, когда литературоведение склонно <...> рассматривать <...> миф, фольклор и литературу (как виды словесного творчества) как части единой метасистемы» [Паранук 2006: 31].

Мифологическими элементами насыщены произведения А. Ахматовой, С. Есенина, Ю. Олеши, М. Булгакова, А. Солженицына, А. Вампилова, а также В. Распутина, В. Астафьева, Д. Рубиной, Л. Улицкой и др.

В данной главе ставится задача выявить особенности мифопоэтики как исследовательской стратегии, для решения которой необходимо:

- рассмотреть уже существующую научную базу по мифопоэтике в творчестве Л. Петрушевской и выявить степень изученности вопроса;
- определить предмет мифопоэтики как исследовательской стратегии;
- выявить значение термина *архетип* как характеристики психической конституции личности в научных трудах К.Г. Юнга и определить вклад мифо-ритуальной школы в становление мифопоэтики;

– проследить пути транспонирования *архетипа* из области аналитической психологии как академической науки в литературоведение и определить его функционально-эстетическое содержание;

– проанализировать теорию индивидуации личности К.Г. Юнга и «биографии» мифологического героя.

Сегодня, на пересечении двух веков и тысячелетний, авторы в связи с изменениями в сознании общества особенно стремятся к воспроизведению парадигмы *история – человек – космос* или *время – человек – вечность*. Поэтому «вполне естественно, что для писателей вновь стали актуальны мифы, ритуалы, древние символы, обряды» [Паранук 2006: 31]. Мифопоэтика в словесном художественном творчестве всегда ориентирована на общечеловеческую, архетипическую память, поэтому мифологические референции всегда оказываются продуктивными, позволяя выявить общую картину мира, высветить духовно-нравственные искания поколения и передать народное мироощущение, что ведёт к широкомасштабному художественному исследованию проблем современности.

### **1.1. Современные литературоведческие рецепции творчества Л. С. Петрушевской**

«Эмоциональный подход к творчеству Петрушевской» [Павлова 2006: 11], отмеченный Ю. Павловой, со временем снизился и вовсе иссяк, что в некоторой степени объясняется сменой ценностно-идеологических ориентиров после распада СССР. Критика начинает причислять писательницу к цеху постмодернистов, тем более что она сама давала повод, создавая сюжеты и образы под знаком «сюр» [Зорин 1992, Новикова 2000].

Сразу следует дефинировать термины *постмодернизм* и *постмодерн*. Понятие *постмодерн* характеризует современную социо-культурную ситуацию, тогда как под *постмодернизмом* понимают литературное направление, признаками которого в мировой культуре считаются



цитирование литературных произведений предшествующих эпох; переосмысление и пародирование элементов культуры прошлого; иронизирование; многоуровневая организация текста; приём игры [Халипов 1994: 238].

Мы не ставим целью представить в данной работе особенности реализации постмодернистской стратегии в поэтике Л. Петрушевской, однако считаем важным коснуться полемики о творческом методе писательницы, синтетический характер которого отмечен исследователями [Давыдова 2002, 2005; Прохорова 2008]. При выраженном реалистическом начале в её творчестве (как и у В. Каледина, Е. Попова, В. Маканина) обнаруживаются связи с эстетикой постмодернизма, которые проявляются через интертекстуальность, литературную игру, полистилистику, пренебрежение нормами языка [Скоропанова 2007, Прохорова 2008].

Синтезом между постмодернизмом и реализмом в 1990-х Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий объяснили причину появления нового творческого метода – *постреализма*, в основе которого «лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 585]. Учитывая близость постреализма постмодернизму, учёные отмечают ряд специфических черт этой новой художественной парадигмы: «Во-первых, в постреализме <...> не подвергается сомнению существование реальности как объективной силы, как совокупности <...> обстоятельств, <...> влияющих на человеческую судьбу. Во-вторых, постреализм никогда не порывает с <...> измерением человеческой личности. Именно через человека и ради человека пытаются постигнуть хаос, чтобы найти в его глубине нить, опору, за которую человек мог бы держаться, которая могла бы стать оправданием и смыслом единственной человеческой судьбы, разворачивающейся в "обстоятельствах" хаоса» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 586-587].

В рамках постреализма Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий и рассматривают творчество Л. Петрушевской [Лейдерман, Липовецкий 1993]. Причину, по которой персонажи писательницы не совместимы с реалистической концепцией «типических характеров», учёные объясняют обращением к *мифу*, художественной константе поэтики Петрушевской [Лейдерман, Липовецкий 2003: 617]. Писательница интересуется общечеловеческим и вечным, а не «игрой» с читателем в «дистраивание» смыслов. По их мнению, «совмещение мифологических и легендарных архетипов с натуралистически воссозданной повседневностью приводит к наиболее сильному эффекту не в многотомных романах, а в минималистском масштабе – как, например, в прозе и драматургии Л. Петрушевской» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 593].

О мифологичности текстов Л. Петрушевской М. Липовецкий заговорил ещё в 1994 году в статье «Трагедия и мало ли что ещё» [Липовецкий 1994: 230]. По его мнению, Л. Петрушевская «отважно соединяет самый грязный быт с вековыми архетипами, <...> мифологизация – её центральный <...> приём» [Липовецкий 1999: 195]. Но, как заметил М. Эпштейн, современный мифологизм близок «скорее документальному, трезво-прозаическому <...> мироощущению» и поэтому включает «сращение с бытописательной, протокольной манерой письма. <...> Пред лицом мифа, ставшего реальностью, сам реализм, чтобы остаться верным себе, перерастает в мифологизм» [Эпштейн 1988: 274].

Обращение к мифу и архетипу на рубеже XX-XXI вв. особенно значимо, так как этот исторический момент сопровождается «утратой целостности, ломкой мировоззренческих универсалий», тогда как архетип выступает «как норма и закон» [Большакова 2010а: 8].

Сделаем обзор работ, авторы которых также отмечали мифологичность художественных произведений Л. Петрушевской.

Ценной для данного исследования является статья О. Лебедушкиной «Книга царств и возможностей» (1998), написанная после выхода в свет

собрания сочинений писательницы (1996), в котором Л. Петрушевская, по мнению автора статьи, предстаёт «новой» и «неожиданной», что позволило рассмотреть в ней «писателя от Бога» [Лебёдушкина 1998: 199]. Фрагментарность журнальных публикаций и «тонких книжек рассказов» не давало читателю возможности увидеть весь масштаб «грандиозного Нечто» Л. Петрушевской [Лебёдушкина 1998: 199]. Приступая к анализу её произведений, О. Лебёдушкина пользуется терминами из арсенала мифопоэтики: картина мира, архетип, миф, мифопоэтические мотивы, мифопоэтические структуры, архаика, архаическое сознание, что позволяет ей выявить «мифопоэтические корни этой прозы». По мнению О. Лебёдушкиной, небезынтересной будет дешифровка «картины мира», которая у Л. Петрушевской «преображается в миф», выстраивая дискурс, «где мифопоэтические структуры особенно отчётливы» [Лебёдушкина 1998: 206]. Статья О. Лебёдушкиной, чьё мнение разделяет автор данной диссертации, – первый крупный анализ текстов Л. Петрушевской, цель которого – показать связь мировосприятия писательницы с такой первоосновой художественной культуры, как миф, и трансляцию его в художественных текстах Л. Петрушевской.

М. Ремизова в статье «Мир обратной диалектики. О прозе Л. Петрушевской» (2000) справедливо отмечает безрелигиозность прозы писательницы, «но не атеистически, а первобытно, матриархально, когда Бога (и даже богов) ещё нет...» [Ремизова 2000: 7].

Специалист в области гендерных исследований Т. Ровенская в своей статье «Роман Л. Улицкой "Медея и её дети" и повесть Л. Петрушевской "Маленькая Грозная": опыт нового женского мифотворчества» (2001) отмечает, что «Людмила Петрушевская является признанным лидером "женской прозы", хотя было бы правильнее говорить о том, что писательница переместилась из общелитературного пространства в поле женской литературы с формированием в отечественной критике основ гендерного подхода, сумевшего высветить новые алгоритмы мифопоэтической и

символической структуры её творчества» [Ровенская 2001а: 137]. По её мнению, конструкт архетипов быта, дома, семьи представляют «собой символическую модель мира женщины, которую по-своему реконструирует» Л. Петрушевская [Ровенская 2001а: 141]. «Сложный, многомерный и многозначный, он (мир. – С.Ч.) утверждает одноприродность начал, которые в культуре привычно классифицируются как не просто противоположные друг другу, но и взаимоисключающие» [Ровенская 2001а: 141]. Итогом её рассуждений о природе мифопоэтического в творчестве писательницы является ценное замечание о том, «что вся художественная система Петрушевской имеет ярко выраженный *матриархатный* характер» (курсив наш. – С.Ч.) [Ровенская 2001а: 156].

А.В. Бастриков в статье «Особенности женской картины мира (на материале текстов Л. Петрушевской)» (2004) отмечает, что проза писательницы «ситуативна, так как в центре повествования семейно-бытовые события, окружающие женщину» [Бастриков 2004: 38]. «Однако, – рассуждает автор об особенностях поэтики Петрушевской, – самые обычные житейские истории пронизаны различными мотивами (литературными, библейскими), а также многочисленными мифами. Картина мира Л. Петрушевской в своей основе имеет мифологическую модель. Отмечены мифом все уровни текста...» [Бастриков 2004: 38].

Таким образом, М. Липовецкий, О. Лебёдушкина, М. Ремизова, Т. Ровенская и А. Бастриков относят Л. Петрушевскую к типу писателей, создавших свою мифологическую модель мира со специфическими образами, пространством, способом повествования и аксиологией.

Заканчивая обзор периодики, стоит отметить, что представления о поэтике писательницы в последние годы претерпели серьёзные изменения.

Есть и «другая проза» о Л. Петрушевской – корпус многочисленных диссертационных работ, для которых творчество писательницы представляет неисчерпаемый источник исследований. Литературоведы регулярно обращаются к феномену Л. Петрушевской с 90-х годов XX века, созданное

ею находится под пристальным вниманием учёных. А с 2000-ого года обращение к изучению частных аспектов творчества писательницы становится системным. Анализируя различные стороны творчества Л. Петрушевской и разрабатывая заявленные в диссертациях объекты анализа, многие исследователи отмечают мифологичность и архетипическую основу её произведений.

Интерес для нашей работы представляет диссертационное исследование О.А. Кузьменко, которая отмечает, что «мифопоэтическое начало в прозе Л. Петрушевской связано с образом повествователя». Исследовательница подчёркивает, что у Л. Петрушевской «можно наблюдать своеобразные отношения между самим архетипом как денотатом и его воплощением в тексте: первичные образы-символы пропущены сквозь мироощущение повествователя, в роли которого выступает либо героиня, либо повествовательница, что делает женщину точкой отсчёта в художественном мире произведения». Обращение писательницы к мифологизму автор объясняет «ощущением экзистенциального тупика, катастрофичности повседневной жизни» [Кузьменко 2003: 16-17].

Одним из самых серьёзных исследований творчества Л. Петрушевской стала докторская диссертация Т.Н. Марковой «Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин)». «Тексты писательницы», по её мнению, «репрезентируют бесконечное разнообразие сюжетов, <...> однако "пошлый быт" предстаёт через <...> неожиданное сочетание физиологизма с мистикой, натурального с мифологией...» [Маркова 2003: 26]. Последнее замечание учёного интересно для данного исследования, так как, в частности, Т.Н. Маркова отмечает связь имён героинь Л. Петрушевской «с мифологической и литературной традицией» [Маркова 2003: 28].

Свою диссертацию Н.В. Каблукова посвятила «исследованию способов создания художественного мира и системы элементов поэтики в драматургии Л. Петрушевской», что позволило ей выявить «в пьесах <...>

неомифологическое сознание современного городского человека, утратившего импульс действия, цели...» [Каблукова 2003: 3, 10].

Также интересна работа Т.В. Сорокиной «Отечественная проза рубежа XX-XXI веков в аспекте "вторичных художественных моделей": Л. Петрушевская, Ю. Буйда, В. Ерофеев», в которой автор фиксирует неизменное присутствие «в поэтике Петрушевской иного, мифологического измерения» [Сорокина 2005: 13-14].

Д.В. Рыкова исследовала авторский идеал Л. Петрушевской в ракурсе идеалов христианской культурной традиции, а точнее, древнерусской литературы. Рассуждая о мифологичности писательницы, Д.В. Рыкова говорит об изначальности и всеохватности женского начала, которое есть «некий вызов, бросаемый миру мужскому, провокация на борьбу» [Рыкова 2007: 85-86].

В докторской диссертации Т.Г. Прохоровой «Проза Л.С. Петрушевской как система дискурсов» убедительно доказывается, что творчество писательницы уникально, потому что представляет собой систему, отображающую литературный процесс рубежа XX-XXI веков. «В прозе Петрушевской проявляется одна из важнейших особенностей <...> семиотизации и мифологизации реальности. Мифологическое выражается в интерпретации жизненного материала, специфике художественной структуры произведений, в принципах создания образов, звучании ключевых мотивов» [Прохорова 2008а: 301].

Творчество писательницы стало объектом пристального внимания и зарубежных исследователей.

Научный сотрудник Гарвардского русского научного центра Е. Гессен (США, Бостон), полемизируя с П. Басинским, отстаивает право «женской» прозы на существование, объясняя, что «сама жизнь диктует <...> окровавленные, разорванные, апокалипсические образы», и в этом смысле называет Л. Петрушевскую борцом «за новое художественное зрение» [Гессен 1991: 11].

Американская исследовательница «женской» прозы Е. Гоцило отмечает у Л. Петрушевской «интерес к психологии» [Гоцило 1991: 141], а Н. Ефимова (США) – «мотив игры», который писательница использует «как средство раскрытия образов» [Ефимова 1998: 61]. Ей вторит и Дж. Волл, которая видит в диалоговой манере рассказчика Л. Петрушевской такие качества, как сценичность и театральность (мелодраматичность) [Wall 1993: 128].

Особый интерес у зарубежных критиков вызвал сборник Л. Петрушевской «Песни восточных славян» («Новый мир», 1990, № 8).

Н. Колесникова (США) анализирует в нём традиции русского фольклора [Kolesnikoff 1993]. Немецкая исследовательница К. Гильвер (Германия) выводит связь творчества Л. Петрушевской с фольклором и, следовательно, с мифологическими структурами [Hielscher 1996: 53-56]. Б. Тесмер (Германия) в «Песнях восточных славян» видит сходство текстов сборника с народными песнями, аккумулирующими накопленный опыт человечества, иными словами, социально и художественно значимыми архетипами, «воплотившими коллективные формы мышления» [Тесмер 2001: 134].

Л. Панн (США) без колебаний причисляет Л. Петрушевскую к «великой литературе», которая «из быта кристаллизуется в образ бытия, в данном случае – женского» [Панн 1994: 199].

Куан Хун Ни на примере текстов Л. Петрушевской и своей соотечественницы писательницы Чи Ли исследовала проблему счастья/несчастья, актуальную, по её мнению, для «женской» прозы как явления общемирового. Автор отмечает, что проза последнего десятилетия XX века сумела показать психологическое состояние человека, пережившего кризис. Это роднит русскую и китайскую литературы. Ярче всего этот процесс отразила «женская» проза, в которой «банальная житейская история <...> трансформируется в бытийную и приобретает черты мифологические...» [Куан Хун Ни 2008: 13].

Творческая индивидуальность проявляется в самобытности взгляда художника на явления жизни, значимости его общественных обобщений и др. [Храпченко 1972: 62]. Но в первую очередь неповторимость творческой личности определяется особенностями художественного образа, спецификой которого является, с одной стороны, уникальность, с другой – обобщённость. Всегда волновавшие писателей «вечные» темы Л. Петрушевская решает по-своему: концепция личности, человек и общество, проблема моральных ценностей и нравственного выбора, миссия писателя, которые в совокупности позволяют выявить индивидуальный взгляд писательницы на мир. И сосредоточенность Л. Петрушевской именно на бытовой, неприглядной стороне жизни не мешала ей обращаться к этим образам и сюжетам, обозначенным как архетипические. Это они давали писательнице возможность вывести из проблемно-тематического содержания своих произведений онтологические закономерности. Архетип как составляющая образной системы позволил репрезентировать картину мира, которая, будучи мифологически ориентированной, актуализирует авторскую позицию писательницы рубежа XX-XXI веков.

Заканчивая обзор современных литературно-критических рецензий творчества Л. Петрушевской, следует отметить плодотворность положений об имплицитной в своей основе мифологической модели творчества писательницы.

**Подводя итог вышесказанному,** можно констатировать, что, хотя многими учёными отмечался мифологический аспект произведений Л. Петрушевской, глубоко и целенаправленно этот пласт её текстов не изучался, что обуславливает закономерное обращение к ним в этом ключе. Анализ творчества Л. Петрушевской в мифопоэтическом аспекте с его ориентированностью на глубинную коллективную память человечества позволит составить целостное представление о многомерности образостроения, даст возможность выявить авторскую концепцию человека и



воссоздать авторскую картину мира, что в совокупности приведёт к пониманию творческой индивидуальности писательницы.

Таким образом, выбор мифопоэтического подхода для анализа творчества Л. Петрушевской является вполне закономерным, так как позволит выявить глубинное, архетипическое, содержание женских образов, несущих идейно-нравственный каркас в произвольных писательницы.

## **1.2. Мифопоэтика: содержание понятия, сущность, дефиниции**

Как мифология даёт возможность для понимания глубинных структур человеческой личности, так и аналитическая психология предлагает богатейшие возможности для выявления психологической сущности мифологии. «У человечества никогда не было недостатка в могущественных образах, которые были магической защитной стеной против жуткой жизненности, таящейся в глубинах души. Бессознательные формы всегда получали выражение в защитных и целительных образах и тем самым выносились в лежащее за пределами души космическое пространство» [Юнг 1991: 104]. Мифологические образы давали древнему их создателю возможность удержаться в реальности, не свернуть в область бессознательного, тёмного, злого, потому что миф «был реален, материален и не знал зазора между означаемым и означающим, явлением и смыслом» [Погребная 2012: 29].

Изучение мифологии началось ещё в античности (Эвгемер, Платон, Феаген, Пифагор и др.). Эвгемер, в частности, в образах мифологических богов видел исторических личностей – правителей древности; Платон отмечал в мифе образец идеи – эйдоса, иносказания.

В XVIII веке итальянец Дж. Вико создаёт концепцию, в основе которой будут заложены основные магистрали в изучении мифа.

В эпоху европейского романтизма в Германии сложилась *мифологическая школа*, методологической базой которой стали философские

работы Ф.Шеллинга («Философии искусства») и братьев А. и Ф. Шлегелей («Фрагменты»), повлиявшие на формирование её принципов. Окончательно мифологическая школа оформилась в трудах братьев В. и Я. Grimm («Немецкая мифология»), которые и развили её основные положения. Согласно их теории, из мифа в процессе его эволюции возникли сказка, эпическая песня, легенда и другие жанры. Пользуясь методом сравнительного изучения, братья Grimm объясняли сходные явления в фольклоре разных народов общей для них древнейшей индоевропейской мифологией: «Я полагаю, что миф есть общее достояние многих народов и многие его пути нам еще не известны, но миф соответствует глубинной сути народа, чьих богов он соединяет в строгую систему» [Гримм 1987: 64].

Со второй половины XIX века начинается систематическое изучение мифа: появляются конкурирующие школы изучения мифа. В основу первой – лингво-натуралистической – легли научные изыскания в области сравнительно-исторического индоевропейского языкознания. В ключе этого направления появились лингвистическая теория «болезни языка» М. Мюллера, в России – работы Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева, А.А. Потебни. В частности, сходство идей А.Н. Афанасьева и Я. Гримма прослеживается в том, что оба находили параллели в мифах разных народов: Афанасьев их видел в мифах индоевропейских народов и американских индейцев, Grimm доказывал, что «все отдельные божества выступают как порождения и расчленения одного-единственного» [Гримм 1987: 59]. Положения второй школы, антропологической, основанной на идее анимизма (Э. Тайлор, Г. Спенсер, Э. Ланг), подкорректировал Дж. Фрэзер, противопоставив анимизму магию.

В XX веке количество школ, изучающих феномен мифа, значительно увеличивается, его разные стороны скрупулёзно исследуются французскими структуралистами (теория мифологических оппозиций К. Леви-Стросса) и социологами (теория партипации Л. Леви-Брюля), Э. Кассирер выдвигает теорию метафоризации. К мифу обращаются З. Фрейд и К.Г. Юнг, чьи

работы стали методологической платформой ритуально-мифологической школы (М. Бодкин, Д. Кэмпбелл) и анагогического металитературоведения (Н. Фрай).

Но сих пор учёными-мифологами не предложено единого, устраивающего всех определения мифа; каждое новое толкование раскрывает какую-то одну грань этого феномена в зависимости от того, какую из них автор определения считает доминирующей. На наш взгляд, наиболее удачной представляется трактовка С.А. Токарева и Е.М. Мелетинского: «Миф – это повествование, совокупность фантастически изображающих действительность "рассказов", но это не жанр словесности, а определенное представление о мире, которое лишь чаще всего принимает форму повествования; мифологическое же мироощущение выражается и в иных формах – действия (как в обряде), песни, танца и т.д.» [Токарев, Мелетинский 1994: 14]. Определение показывает, насколько укоренён миф в жизни человека, поэтому вполне логичной представляется мысль В.Б. Шкловского о том, что и литература «начинается как бы не сначала», её собирают из уже «отстоявшихся» положений [Шкловский 1981: 15]. Писатели как XX века, так и предыдущих эпох, продолжают вступать в сознательную игру с мифологическими текстами, свободно обращаются к фольклорно-мифологическим традициям как своего, так и других народов классической древности. «Герои древних мифов при этом могут переноситься в современную обстановку, их психология модернизируется. Некоторые авторы <...> создают собственную авторскую мифологию, делая мифологические образы и сюжеты фактами своего личного опыта» [Топорков 2003: 57]. Современные исследователи констатируют, что «... важнейшей особенностью литературы последних десятилетий выступает её ремифологизация...» [Погребная 2012: 351].

Идея К.Г. Юнга и К. Кереньи о том, что мифы «способны заставить нашего современника понять, что он оказался перед феноменом, который по "глубине, неизменности и универсальности можно сравнить лишь с самой

Природой"» [Кереньи, Юнг 2005: 5], обусловила поиск в творческом опыте писателей мифологических матриц, что, в свою очередь, способствовало появлению такой литературоведческой концепции, как «концепция мифопоэтической сущности искусства, опирающаяся на К.Г. Юнга» [Хализев 2007: 8-9].

С самого начала попытаемся суммировать определения мифопоэтики, потому что термины и понятия, представленные в данном параграфе, будут использованы в последующем анализе художественных произведений Л. Петрушевской. Не претендуя на исчерпывающее освещение всех имеющихся точек зрения на сущность мифопоэтики, мы видим свою задачу в их обзоре и систематизации. Обзор концепций мифопоэтического имеет целью выбор наиболее приемлемых по содержанию методов исследования.

Один из первых теоретиков мифопоэтики Е.М. Мелетинский в своей классической работе «Поэтика мифа» (1976) определял мифологизм как художественный приём, назначением которого является выявление «неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [Мелетинский 2006: 295]. Для нашего исследования, когда архетипический образ исследуется как зона индивидуального творчества современной писательницы Л. Петрушевской и коллективного бессознательного, данное положение учёного представляется концептуальным.

И.П. Смирнов рассматривал черты мифопоэтического на примере стихотворения В.В. Маяковского «Вот как я сделался собакой». Цель мифопоэтики как препарирующего метода он видит в «извлечении архетипического смысла», для чего «требуется <...> установить параллели между данным художественным произведением и максимально отодвинутыми от него во времени воплощениями сходной семантики» [Смирнов 1978: 195].

На материале лирики А.А. Блока Д.Е. Максимов раскрывал особенности мифопоэтического, в образах которого «привлекает внимание отпечаток

космологической мысли или воспоминание (анамнезис) о древнем мифе, о сумеречных движениях первобытного сознания» [Максимов 1986: 204].

И.А. Бражников характеризует мифопэтику как «один из самых глубоких уровней художественного текста, на котором прослеживается его связь не только с близкими ему явлениями литературного ряда, но также и "отдаленные" связи с мифологией, произведениями религиозной и философской мысли и – шире – с контекстом всей мировой культуры» [Бражников 1997: 3].

К теоретическим аспектам мифопэтики обращались А.Л. Баркова [Баркова 1998], И.С. Приходько [Приходько 1999], Е.Н. Корнилова [Корнилова 2001], Б.С. Кондратьев [Кондратьев 2002] и др.

Если до недавнего времени исследователи, рассматривая мифопэтику того или иного писателя, отмечали слабую теоретическую разработанность этого вопроса [Кондратьев 2002, Королёва 2006], то сейчас появилось достаточно работ, представляющих данную концепцию в достаточной мере, чтобы определиться и с её инструментарием, и с содержанием понятийного аппарата [Чернышева 2001, Крылов 2003, Тюпа 2006, Щукин 2006, Ларионова 2006, Хализев 2007, Шафранская 2008, Большакова 2010а, 2010б, Погребная 2012, Титаренко 2013].

В настоящее время термин *мифопэтика* прочно утвердился в литературоведении и изучение мифопэтического аспекта творчества того или иного писателя является одним из наиболее актуальных и продуктивных научных направлений. Внимание исследователей нацелено на идентификацию художественных текстов с литературными или архаическими мифами или же на выявление особенностей моделирования автором собственной индивидуальной мифологии.

В.Н. Крылов рассматривает мифопэтику, с одной стороны, как художественную *систему*, основанную на мотивированном обращении к мифологическим моделям, к поэтике мифа; а с другой стороны – как метод

исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели [Крылов 2003: 163].

В.Г. Щукин акцентирует внимание на средствах, с помощью которых мифопоэтика как содержательная часть текста реализует себя в художественном произведении: «Дыхание вечного, мифического передается посредством разного рода укрытых намёков, что находит свое выражение в символических образах, развёрнутых метафорах, многозначных эпитетах, стилистических и ритмо-музыкальных решениях. Мифопоэтика всегда аллюзийна: намёки и аналогии – её хлеб насущный. А отсылают они к важным природным и культурным константам – общеизвестным местам, временам, легендам, для всех очевидным общим понятиям» [Щукин 2006: 181].

Я.В. Погребная выделяет в литературе XX-XXI веков три типа сопряжения неомифа и архаического мифа («Аспекты современной мифопоэтики» (2012)), которые стоит рассмотреть подробнее, так как данная концепция включает доминирующие современные тенденции в мифопоэтике.

Первый тип – *аналогизирующий*, в основе которого лежит принцип мифологических аналогий, проводимых между современными героями, событиями их жизни и архаическим мифом (комплексом мифов) («Улисс» Дж. Джойса, «Ульрика» Х.-Л. Борхеса, «Кентавр» Дж. Апдайка, «Лолита» В.В. Набокова и др.). Аналогии с древними мифами, интертекстуальные связи с ними расширяют пространственно-временные границы художественного текста, отправляют к изначальным времени-пространству, ко времени первотворения, к вечности [Погребная 2012: 65].

Определяющим для данного исследования является второй тип, который обнаруживается в *сотворении* художником *индивидуальной мифологии*, который ориентируется на сферу бессознательного и говорит языком архетипов, но описывает особенности постмифологической действительности, из которой вычитывается смысловой пласт, соответствующий начальному моменту мифологической архаики. На уровне

сюжета, построенного по принципам антропоцентрической аксиологии, в качестве мифопорождающей модели выбираются мифы и обряды посвящения, модели мифологических «биографий» или концепция индивидуации К.Г. Юнга, выстраивающие судьбу героя в сюжетной последовательности и соотносящие её или с судьбами коллектива (инициация) или с судьбами мира, который обретает свой нынешний облик как раз в ходе осуществления деяний эпического героя, то есть по мере того, как сбывается его биография [Погребная 2012: 65-66].

Третьим способом сопряжения современного и архаического мифа является *мифологизация отдельных ситуаций*, соотносимых с архаическим прецедентом либо имеющих самостоятельный статус в мифологии писателя XX века. В ткань неомифа вводятся мифологические или фантастические герои, одним своим присутствием указывающие на наличие иного мира, с другой темпоральностью. Таким же коммуникативным статусом наделены фетиши и символы, выступающие в роли семиотических знаков, определяющих сообщение между миром мифа и современным литературным произведением [Погребная 2012: 66-67].

Исследование мифопоэтического аспекта творчества Л. Петрушевской в данной работе основывается преимущественно на положениях, выдвинутых Я.В. Погребной, но в той или иной степени учитываются точки зрения и других ученых.

**Таким образом,** наличие в художественном тексте мифологических элементов (архетипов, архаических образов, сюжетов, мотивов, символов, метафор, эпитетов, аллюзий и т.д.) определяет мифопоэтический пласт произведения, но в то же время поиск и выявление этих категорий раскрывает суть мифопоэтики как исследовательской стратегии.

При изучении мифопоэтики Л. Петрушевской важно выявить особенности её авторской индивидуальной мифологии. При этом путь от современности к эпохе мифотворения кажется обоснованным, так как позволяет идти от художественного текста к мифу, что в свою очередь даёт

возможность увидеть связь настоящего и прошлого, учитывая константность архетипа как некоего культурного звена.

Для решения задач диссертационного исследования важно определиться с содержанием терминологического инструмента мифопоэтики – *архетипа*.

### **1.3. Юнгианская концепция архетипа и становление мифопоэтики в западной филологии**

Рассматривая категорию архетипического, нельзя не сказать о том, что её истоки лежат в области психологии. Поэтому целесообразно сначала рассмотреть теорию *архетипа* в психологии, проследить пути его транспонирования в литературоведение, а затем уже определиться с понятием *литературный архетип*.

Любая попытка понять смысл существования человека, по В.В. Налимову, неизбежно замыкается на понимании того, что есть личность [Налимов 2011: 35]. Поэтому, эскизно представив в монографии «Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности» (2011) панораму развития представлений человека о самом себе, учёный прослеживает, как идея архетипа возникала в разные эпохи под другими названиями: в египетской «Книге мёртвых», в учении Плотина, в буддистских учениях и дзэн, в философии Ф. Ницше, а также в теории З. Фрейда и К.Г. Юнга. Выстраивается достаточно длинная цепь исследований психической конституции личности, но именно «у Юнга личность выходит за границы своей персональности в силу связанности с коллективным бессознательным» [Налимов 2011: 93].

Вслед за З. Фрейдом К. Юнг «сделал вывод, что при изучении человека нельзя принимать во внимание только его сознание, считая его единственной формой психологического бытия, ибо бессознательное – это объективное свойство психики» [Фесенко 2005: 24]. Соединив идею о «коллективных представлениях» Л. Леви-Брюля и теорию З. Фрейда о бессознательном, К.Г.



Юнг создал свою концепцию коллективного бессознательного. «Бессознательное не хаотично» [Щепановская 2011: 12]. Психолог выделил два отдела бессознательного: личное и коллективное. «Содержания коллективного бессознательного не приобретаются в течение жизни одного человека», это «прирождённые инстинкты и первобытные формы постижения» [Юнг 1986: 154], а также «определённая наследуемая структура психического, развивавшаяся сотни тысяч лет», которая «заставляет нас переживать и реализовывать наш жизненный опыт вполне определённым образом» [Юнг 1994: 8]. По признанию Юнга, на эту структуру, определённую им как *архетип* (вслед за Блаженным Августином), впервые обратил внимание не он, а Платон [Юнг 2005: 213].

Психолог признаёт архетип важнейшим элементом психики человека, представляющим «инстинктивное содержание тёмной примитивной души, <...>, реальные, но невидимые корни сознания» [Юнг 2005: 92].

Рассуждая о природе архетипа, К.Г. Юнг отмечает его пустоту, так как «по наследству передаются не представления как таковые, а только их формы...» [Юнг 2005: 214]. Давая разные определения архетипу, учёный, однако, сводит их к следующему: это изначальная матрица, содержащая общие надличностные, а следовательно, свойственные всему человечеству схемы памяти, аккумулирующие информацию о Человеке и Бытии и передающие её потомкам независимо от воли носителя. Репрезентируя архетип, К.Г. Юнг выделяет и *мифологему*, или «архетипический образ – непосредственную реализацию этой модели в мифах, легендах, литературе» [Блинова 2003: 71]. По мнению психолога, только «в продуктах фантазии изначальные образы становятся зримыми» [Юнг 2005: 213]. В качестве продукта непосредственной реализации архетипов Юнг и его последователи рассматривали мифологию народов мира, определяя миф как реализацию душевной сущности человека и человечества в целом, так как «социальный характер мифа неопровержим» [Кассирер 1991: 106].

Связь аналитической психологии и художественного творчества К.Г. Юнг объяснил тем, что предначальное архетипическое ядро предполагает определённое родство художественных мотивов, образов, сюжетных линий сначала «в мифе, позже – в литературном тексте» [Блинова 2003: 71]. Задаваясь вопросом: «Быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово. <...> К какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развёрнутый в данном художественном произведении?», К.Г. Юнг писал: «Мы способны реконструировать изначальную подоснову образа лишь путём обратного заключения от законченного произведения к его истокам» [Юнг 1987: 228]. Таким образом, сам учёный был первым, кто адаптировал термин *архетип* к художественному творчеству, чему способствовали «изначально вложенные в этот термин понятия "первообраза", "праобраза", "первичной идеи"» [Гольденберг 2007: 8].

Так как архетипы генетически обусловлены, следовательно, архетипические мотивы и образы априори будут выявляться в произведениях устного народного творчества и творчества литературного. «Подобная методика, на наш взгляд, может опираться и на "низшие" уровни текста, на то, что в нём есть всегда, по воле или без сознательной воли автора, – на лежащие в его основе архетипы» [Ларионова 2006: 11].

В качестве главных К.Г. Юнг выделяет следующие архетипы: «тень», «дитя», Великая Мать, «*anima – animus*», «мудрых старика/старухи», «самость – персона», указывая на их важную роль в художественном творчестве: «Тот, кто глаголет архетипами, глаголет как бы тысячей голосов <...>, он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» [Jung 1950: 62-63].

Являясь реализацией определённого архетипа, образы и связанные с ними наборы архетипических ситуаций содержат элемент бессознательного: «Основная его суть никогда не была и не будет сознательной, а останется

всего лишь предметом интерпретаций». Таким образом, значение архетипа как части бессознательного не может быть исчерпано, так как «остаётся всегда неизвестным, его невозможно подвести под формулу». Углубляя свою мысль, К.Г. Юнг резюмирует: «На каждом витке цивилизации приходится искать новую *интерпретацию* <...>, чтобы связать всё ещё живущее в нас прошлое с жизнью реальной (курсив К.Г. Юнга. – С.Ч.)» [Юнг 2005: 87, 88]. Множественность читательских интерпретаций получается объяснимой, если исходить из бессознательной природы творческого процесса. Об этом же говорит и Л. Петрушевская: «Искусство вещь неподконтрольная» (здесь и далее в тексте диссертации сохраняется пунктуация Л. Петрушевской. – С.Ч.) [Петрушевская 2003: 304].

Обосновывая связь художественного творчества и выделенных им коллективных психических паттернов, К.Г. Юнг писал: «Художественное развёртывание праобраза есть в определённом смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность <...> снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые остались бы для него за семью замками» [Юнг 1991: 284]. Несмотря на безграничную возможность интерпретаций, у архетипических образов есть определенное устойчивое смысловое ядро, которое позволяет сохранить его целостную структуру. «Это совокупность значений, <...> которые перешли из области бессознательного в область сознательного, закрепились в памяти человека и представляют собой инвариант всех архетипических образов, выражающих один и тот же архетип» [Блинова 2003: 74]. Архетипические образы в творчестве определённого писателя, взаимодействуя с другими его образами, вливаются в определённый синхронный литературный пласт. Отличаясь же от образов данного писателя как представителя определённой эпохи, они наполняются, обрастают новыми гранями, характеристиками, чертами, пронизывая литературный процесс от начала в бесконечность (диахронный пласт).

Приблизительно с 1920-х годов в западной филологии возникает ритуально-мифологическая школа, представители которой и перенесли категорию архетипического в литературоведение, что явилось немалым вкладом в разработку теории мифопоэтики.

В частности, М. Бодкин в работе «Архетипические образцы в поэзии» представляет понятие «литературного бессознательного» «как некой кладовой» эмоционально-психологических моделей литературных образов, сюжетов, символов, обладающих «памятью с эстетической ценностью» [Bodkin 1958: 5].

Канадский литературовед Н. Фрай в своей концепции «анагогического металитературоведения» настаивал на изучении литературы в её движении к «центростремительности», призывая «основывать литературный процесс на структурном анализе самого литературного творчества» [Фрай цит. по: Землянова 1990: 105]. Учёный создал концепцию литературного архетипа на мифопоэтической основе. По Фраю, «архетип – это основная коммуникабельная единица, типичный повторяющийся образ, "символ, связывающий одну поэму с другой и поэтому помогающий объединить и интегрировать наш литературный опыт"» [Фрай цит. по: Землянова 1990: 109]. В программном труде ритуально-мифологической школы «Анатомия критики» учёный говорит о двух путях интерпретации мифа: комическом и трагическом: «В каждом модусе он (поэт. – С.Ч.) накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное содержание, но по-разному её применяет» [Фрай 1987: 260]. Рассуждая далее, Н. Фрай пишет: «Мифопоэтический автор исходит из приятия определённого числа мифов в качестве "правдивых" и создаёт свою поэтическую структуру в соответствии с ними» [Фрай 1987: 261].

Дж. Кэмпбелл в монографии «Герой с тысячью лиц. Миф. Архетип. Бессознательное» предлагает некую модель жизни героя, проходящего ряд посвященных испытаний, то есть переживающего обряд инициации,

который Кэмпбелл понимает как погружение индивида в глубины собственной души в поисках новых ценностей [Кэмпбелл 1997].

Отождествляя *миф* и *архетип*, *миф* и *ритуал*, М. Бодкин, Н. Фрай, Дж. Кэмпбелл сводят смысл рассматриваемых литературных произведений, их образы и сюжеты к обрядам, что, по мнению Е.М. Мелетинского, является недостатком: «Не следует недооценивать достижения аналитической психологии и ритуально-мифологической критики в описании и объяснении некоторых архетипов, <...>, составивших некий исходный фонд литературного языка... Но надо помнить об основном недостатке этих направлений, заключающихся в <...> редукционизме, в полном сведении и истоков, и самой сущности литературных образов или сюжетов к внутренней жизни души <...> или к обрядам...» [Мелетинский 1994: 11].

Не избежавший влияния К.Г. Юнга М. Элиаде понимает под архетипом образец для подражания, лишённый «"исторических" и "личностных" особенностей», «парадигмы всех видов человеческой деятельности» [Элиаде 1998: 74]. «Для первобытного человека подражание архетипической модели является возвратом к мифическому времени, когда впервые произошло воплощение архетипа» [Элиаде 1998: 118-119].

Говоря о теории К.Г. Юнга, К. Хюбнер подчёркивает, что психоаналитическая интерпретация придала мифу новое и доньше неизвестное значение. «Архе» у К. Хюбнера – это элемент традиции, то, что «воспроизводится в мышлении и деятельности последующих поколений», а также «является единственным в своем роде событием, которое постоянно и неизменно повторяется» [Хюбнер 1996: 9, 126]. Таким образом, архетип, по мнению К. Хюбнера, – повторение, последовательность событий, а психическое поведение человека – повторение нуминозного прототипа.

Ценность вклада мифо-ритуальной школы заключается в том, что её представители, используя идеи архетипической концепции К.Г. Юнга, применяли их на литературном материале, что, несомненно, послужило расширению мифопоэтического аналитического арсенала. Представленные

теории в своей основе раскрывают психологический аспект архетипа, что следует учитывать при литературоведческом анализе. Важность психоаналитического метода объясняется и его несомненной значимостью для выявления скрытого мифологизма сюжетной канвы произведения, образной системы, лейтмотивов и т.д. При этом нужно учитывать антропоцентричность литературы, которая через художественное слово соотносится с понятием *человек* во всей полноте его значений: естественно, с психологическим планом, физическим, нравственным, эстетическим, философским и др.

Такой вид искусства, как литература, сложился как определённая форма познания человека. Привлечение аналитической психологии в литературоведение, с одной стороны, может способствовать пониманию поведенческой линии героя, мотивов, стоящих за его поступками, с другой – выявление архетипической основы даст возможность увидеть, как реализованы в художественном творчестве писателя важные эстетико-философские категории, позволяющие относить/не относить конечный продукт творческой деятельности к классическому.

Тезисно обрисовав задачи искусства в целом («Искусство вообще должно ставить вопросы. Что такое, пардон, жизнь. Смерть. Разлука. Почему гибнут невинные. Где справедливость. В конечном счёте, за что детей» [Петрушевская 2003: 316]), в философской зарисовке «Кому нужен обыкновенный человек?» Л. Петрушевская размышляет, как она сама говорит, о своём «спецназначении»: «А ведь каждый человек – это огромный мир. Каждый человек – конечное звено длинной цепи поколений и родоначальник новой вереницы людей. Он был любимое дитя, нежный ребенок, глазки как звезды, беззубая улыбка, это над ним склонялись бабка, мать и отец, его купали и любили... И выпустили в мир» [Петрушевская 2003: 70]. А далее обозначает своё писательское кредо: заставить зрителя (или читателя) «вдуматься в жизнь другого человека, склониться перед его мужеством, пролить слезу над чужой судьбой, как над своей, облегченно

вздохнуть, когда приходит спасение. <...> И понять себя» [Петрушевская 2003: 70-71].

**Таким образом,** главной задачей писательницы является исследование человека средствами художественной литературы. Анализ образной системы Л. Петрушевской в терминах теории архетипов позволит рассмотреть проблему отношений *мир – человек* и выявить, какой опыт герои извлекают из этого диалога.

#### **1.4. Теория архетипа в отечественной гуманитарной традиции**

Параллельно, а иногда и предвосхищая открытия западных литературоведов, вели свои исследования и русские учёные, широко использовавшие термин "первообраз", представлявший собой точный эквивалент греческого *ἀρχετύπος* [Топорков 2001: 353]. В их теориях можно обнаружить как точки соприкосновения с теорией К.Г. Юнга, так и расхождения. У истоков мифопоэтического осмысления явлений искусства и фольклора в России стояли А.Н. Веселовский (1989), А.А. Потебня (1887, 1905, 2007), О.М. Фрейденберг (1978, 1997), В.Я. Пропп (2005), А.Ф. Лосев (1994, 1997).

А.Н. Веселовский с его ставшей классикой русского литературоведения работой «Историческая поэтика» во многом предвосхитил достижения К.Г. Юнга. В его вопросе, «не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которое одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа?» [Веселовский 1989: 40], содержится определённое сходство с теорией К.Г. Юнга о связи архетипов с художественным творчеством.

«В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые... Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглухнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой

тёмной области нашего сознания, как многое испытанное, пережитое <...>, забытое и вдруг поражающее нас, как не понятое откровение, как новизна и вместе с тем старина, в которой мы не даём себе отчёта, потому что не в состоянии определить сущности того психического акта, который нежданно обновил в нас старые воспоминания» [Веселовский 1989: 57]. Е.М. Мелетинский, комментируя данное высказывание А.Н. Веселовского, замечает, что «на ум приходят юнговские архетипы, хранящиеся в коллективном бессознательном» [Мелетинский 1986: 40]. В конце «Поэтики» А.Н. Веселовский говорит «о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания» [Веселовский 1989: 305]. Идея архетипа присутствовала и в работах Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева.

Таким образом, теория архетипического возникла в трудах русских учёных до появления концепции К.Г. Юнга. Идеи русских учёных перекликаются с идеями психоаналитика и его последователей за рубежом. Существенное расхождение наблюдается в материале, в котором исследователи искали первообразы: Юнг – в мифологии, русские – в языке, в народной поэзии и литературно-художественном материале. Нужно отметить, что Юнг переносит термин архетип из аналитической психологии в область художественного творчества, тогда как русские учёные напрямую подходят к понятию литературный архетип.

Идеи исторической поэтики А.Н. Веселовского получили развитие в трудах М.М. Бахтина и О.М. Фрейденберг. Разрабатывая историко-типологический метод, М.М. Бахтин исходил из следующих методологических установок: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые <...> смыслы никогда не могут быть стабильными...». Развивая свою мысль дальше, философ говорит о неизбежном *возрождении* этих смыслов, которые *оживут в обновлённом виде* в рамках *большого времени* [Бахтин 1979: 373].



С.Н. Бройтман, развивая идеи А.Н. Веселовского и М.М. Бахтина, подчёркивает важность для литературы эпохи синкретизма, ставшей временем возникновения *первичных – архетипических* – структур [Бройтман 2014: 18].

В рамках анализа термина *литературный архетип* следует упомянуть знаковую работу С.С. Аверинцева «"Аналитическая психология" К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии», а также его статью «Архетипы» [Аверинцев 1972, 1994]. Примеряя положения К.Г. Юнга к художественному творчеству, С.С. Аверинцев писал: «Архаические ходы мифомышления активно работают в заново творимой образной структуре <...> и придают целому глубину и перспективу» [Аверинцев 1972: 115]. Поднимая вопрос о соотношении литературы и мифа, автор задаётся вопросом, как учитывать «мифологический элемент» в художественном произведении, и убедительно доказывает непреходящую ценность мифологии тем, что она даёт литературе и искусству «абстрактные первосхемы моделирования мира». При этом учёный говорит, что называть указанные «первосхемы» «образами» «в старом значении» нельзя [Аверинцев 1972: 110, 114]. Сам С.С. Аверинцев оперирует терминами исторической поэтики: «первозлементы», «первообразы», «схемы», «типы» [Аверинцев 1972: 115, 116]. Анализируя работы К.Г. Юнга, исследователь пишет о подмеченной психоаналитиком «вездесущности» определённых мотивов, которые порождены человеческой психикой и продуцируемы бесконечно. Далее С.С. Аверинцев даёт юнговское определение указанных мотивов – «архетипы» – и замечает, что они формируют представления человека [Аверинцев 1972: 125]. Так осуществился переход термина *архетип* из аналитической психологии К.Г. Юнга в русскую литературоведческую парадигму. В статье, написанной для энциклопедии «Мифы народов мира», С.С. Аверинцев указывает, что термин "архетип" применяется для обозначения наиболее общих и общечеловеческих мотивов, изначальных схем представлений [Аверинцев 1994а: 111]. Такую же мысль высказал и М.П. Громов: «Сам по себе архетип

("первообраз") не предлагает читателю никакого "готового" содержания, никакой житейской морали, ни даже особого смысла; он скорее "ищет" в читателе своё содержание, подобно тому, как магнит "ищет" в пустой породе металл, – и находит его, если, конечно, он есть в породе» [Громов 1993: 222].

Позднее С.С. Аверинцев, В.Н. Топоров, С.Я. Сендерович, Е.М. Мелетинский, используя термин К.Г. Юнга *архетип*, вкладывают в него значение, уже далёкое от юнгианского.

Е.М. Мелетинский, в частности, говорит об архетипических сюжетах (мотивы змееборства, инициационные, противостояния героя демоническим силам и др.), называя их архетипическими мотивами [Мелетинский 1994]. Нужно отметить особую роль Е.М. Мелетинского в описании функционирования литературного архетипа именно в художественном творчестве.

С.Я. Сендерович, подводя итоги ревизии терминологии К.Г. Юнга, приходит к выводу о том, что «феномен, обозначаемый этим понятием (архетип. – С.Ч.), имеет двухуровневый, комплексный характер: он фиксируется на уровне мифа, отдельные фигуры которого получают свою определенность, характерность только в его контексте и не могут рассматриваться как независимые и самоценные феномены» [Сендерович 1995: 158]. Но архетипы являются и предпосылками образов, их «моментами первоначальной конкретизации на пути от бессознательного к сознательному» [Сендерович 1995: 158]. Получается, что архетип, не обладая конкретностью, тем не менее выступает константой творческого воображения.

О природе *литературного архетипа* пишет и А.С. Козлов, цитируя К.Г. Юнга: «Архетип всегда сохраняет своё значение функции. Он не разрушается, а только видоизменяется, проявляя себя в новых формах на новых исторических этапах. <...> "вместо Зевесова орла или птицы Рок выступает самолёт, вместо сражения с драконом – железнодорожная

катастрофа, ... вместо хтонической матери – толстая торговка овощами"» [Козлов 1999а: 185].

Исследователи последнего десятилетия понимают под архетипом «наиболее общие и фундаментальные изначальные мотивы и образы, имеющие общечеловеческий характер и лежащие в основе любых художественных структур» [Литературная... 2001: 59-60].

Разновидности архетипов, как бы исследователи их ни интерпретировали, персонифицируют различные стороны человеческой личности, в первую очередь – её возрастную градацию. По мнению Я.В. Погребной, «термин архетип адекватно описывает различные состояния человека или различных героев мифа, воспроизводимых в поздней художественной традиции» [Погребная 2012: 34].

В художественном творчестве писателей разных эпох *архетип*, пронизывая время, обрастает культурными наслоениями разных эпох, становясь ещё одним вариантом, но при этом всегда сохраняя свою неизменность, узнаваемость. Исследователи последнего десятилетия, говоря об архетипе, вспоминают юнгианство как «колыбель» этого термина, при этом всё больше отдаляя его от психологии, наращивая новыми смыслами, адаптируя к литературоведческим нуждам и потребностям.

А.Ю. Большакова говорит о литературном архетипе как о вариативности инвариантности, подразумевая под инвариантностью «ценностно-смысловое ядро, в своей неизменности обеспечивающее высокую устойчивость архетипической модели» [Большакова 2001: 171; 2010а]. Как научную задачу исследовательница предлагает «изучение не единичного, но типологически повторяющегося, "сквозного" образа, который определял самодвижение национальной литературы и отличался глубинной укоренённостью в национальном менталитете» [Большакова 2001: 172; 2010б]. А.Ю. Большакова дифференцирует понятия *архетип* и *мифологема*, обозначая последнюю как фрагмент, отголосок мифа или отдельный его мотив [Большакова 2010а: 9].

Разновидности архетипов, как бы исследователи их ни интерпретировали, персонифицируют различные стороны человеческой личности, в первую очередь – её возрастную градацию. По мнению Я.В. Погребной, «термин архетип адекватно описывает различные стояния человека или различных героев мифа, воспроизводимых в поздней художественной традиции» [Погребная 2012: 34].

Анализ категории архетипического можно завершить положением А.Я. Эсалнек: «Пронизанность литературы и искусства в целом архаическими мотивами приводит к тому, что понятие "архетип" становится необходимым инструментом исследования» [Эсалнек 2004: 236].

Так как в современном литературоведении архетип понимается достаточно широко, то возникает необходимость в уточнении значения, в котором используется этот термин в данном исследовании.

В данной работе *архетип* – многоуровневая структура, первообраз, зафиксированный мифом и перешедший из него в словесное творчество, «сквозной» образ, часть индивидуальной мифологии писателя, мнемический образ, концентрирующий особенности возрастной или характерной конфигурации человеческой личности.

Функционально-эстетическое содержание архетипа даёт произведению то обогащение, которое составляет ядро художественной выразительности, являясь категорией творческой деятельности писателя. В целях исследования архетипической подосновы творчества Л. Петрушевской и в связи со способностью архетипа включать смысловой спектр любой эстетической категории мы представляем несколько функций архетипа как историко-литературного понятия, выделенных в работах последнего времени [Магомедова 2010, Деревяшкина 2012]:

а) говоря о **воспитательной функции** архетипа нужно помнить о его амбивалентной природе: мать может быть «любящей»/«страшной»; в рамках архетипов «anima/animus» в женском может преобладать мужское и, наоборот, в мужском женское, что способствует проявлению созидательных

или разрушительных качеств; в контексте архетипа «самость» герой может выступать как культурный герой или его антагонист. Архетипическое начало, включённое в художественный образ авторским сознанием писателя и выявляющееся на определённых этапах жизни героя, актуализирует в персонаже соответственно преобладание отрицательного/положительного или их борьбу, ведущих к определённому нравственному выбору. «Художественное произведение позволяет пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться опытом других людей <...>. Искусство передаёт опыт отношения к миру, умножая и расширяя реальный жизненный опыт личности, хронологически ограниченный рамками определённой исторической эпохи, и человек обретает исторически многообразный опыт человечества; личность получает художественно организованный и отобранный, обобщённый и концентрированный, осмысленный и оцененный художником опыт. Это позволяет человеку быстрее и качественнее вырабатывать собственные установки и ценностные реакции по отношению к типологическим жизненным обстоятельствам» [Борев 2002: 161];

б) **коммуникативная функция** реализуется в акте коммуникации при обмене информацией людьми, культурами через выработанную и устоявшуюся символическую систему; в художественном произведении данная функция «даёт возможность человеку приобщаться к опыту, далеко отстоящему от него исторически и географически. <...> Тем самым искусство повышает духовный потенциал и общность человечества» [Борев 2002: 160];

в) **преобразующая функция**, влияя на художественное мышление писателя, сообщает художественному образу некоторую трансформацию (преобразование), вследствие которой он вступает в коррелятивные отношения с архаической моделью – архетипом, являющимся, с одной стороны, структурой бессознательного, с другой – смысловым аккумулятором, вобравшем и сохраняющим множественность социальных и культурных наслоений. Влияние архаики как времени зарождения архетипа

на индивидуальный творческий процесс может быть как сознательным, так и бессознательным, но и то, и другое не отменяет необходимости использования архетипа в художественном творчестве для создания оригинальных в содержательном плане художественных образов;

г) важнейшей **функцией** архетипа является **эстетическая**, которая, при собственном чётко обозначенном содержании, включает значения и выше перечисленных функций в том числе. Назначение эстетической функции состоит в сообщении художественному образу того дополнительного смысла, который, при самостоятельной внутренней наполненности образа, расширяет его, позволяя рассматривать индивидуально-авторский замысел через призму архетипа. Такое соединение обуславливает конфликт, сюжет и, в конечном счёте, архитектонику художественного произведения.

Обращаясь к жизни социума, Л. Петрушевская предельно «погружается» в обыденность, которая у неё принимает обобщённо-символический характер. Кажется, что при отсутствии «видимого» идеала, её герои ведут беспросветную жизнь, страдая от одиночества, душевной изолированности, непонимания. Но, несмотря на колорит «чернухи» (М. Липовецкий), творчество Л. Петрушевской всё-таки развивается в русле традиций русской литературы, в частности, А.П. Чехова [Королькова 2004], которая всегда ориентировалась на вечные ценности. Также и аксиологические и этические константы художественного мира писательницы выявляются с помощью мифопоэтического инструментария (архетипа), и все указанные функции, инициированные именно архетипом, обнаруживаются в произведениях Л.Петрушевской, которая, художественно исследуя современный срез российской действительности, поднимает философскую проблему назначения человека, тему поиска смысла жизни, анализирует природу человеческих ценностей, что и обуславливает занимаемое ею положение классика в современной литературной иерархии.

**Итак**, исследователи последнего времени отмечают всеобщность, универсальность и, как следствие, репродуктивный характер архетипа,

наличие которого в образной системе художественного произведения позволяет автору апеллировать к аксиологическим, общечеловеческим, онтологическим идеям. Этот процесс позволяет говорить о трансформации архетипа как составляющей мифа и закономерном переходе в литературоведение как аналитического инструмента или же в художественное творчество в качестве некой части, грани образа, сюжета. Будучи универсальной моделью, архетип в литературе становится *литературным архетипом*, так как наполняется личностным сознанием писателя. При этом древнее смысловое мифологическое ядро, присутствующее в содержательной части архетипа, вступает во взаимодействие с индивидуально-авторским началом творческой личности, с её рецепцией *своей* картины мира, содержащей философский, социальный, культурный и нравственный аспекты действительности. Это взаимодействие обуславливает не только обогащение сознания писателя, но и сообщает его произведениям дополнительные, новые функции, при сохранении прежних, а также становится априорным содержанием художественных текстов и всего творчества в целом.

Выяснив содержание термина *литературный архетип* и определив его функции, перейдём к рассмотрению моделей «биографий» мифологических героев.

### **1.5. Модели «биографий» героев в системе литературоведческого исследования**

Большинство произведений Л. Петрушевской, выбранных для анализа в данном диссертационном исследовании, далеки от прямого сопряжения с мифологическими текстами, что в рамках теории мифопоэтики, предложенной Я.В. Погребной, позволяет рассматривать судьбу героинь писательницы в аспекте «биографии» мифологического героя или теории индивидуации личности К.Г. Юнга. Так реализуются мифологические схемы

и образы, соотносимые не с конкретным архаическим пратекстом, «а с некоторым условным постюнгианским мифом – вместилищем архетипов» [Погребная 2006: 241-242].

Древний миф тяготел к единичности героя, что отразилось «в построении "биографий" мифологического героя, выявляющих типологическое сходство мифов и архаических эпосов» [Погребная 2012: 106].

Одним из первых такую концепцию «биографии» героя реконструировал Дж. Кэмпбелл, обработавший колоссальный мифологический материал и представивший результаты в монографии «Герой с тысячей лицами», обращение к которой представляется оправданным. Дж. Кэмпбелл выстраивает два вектора «биографии» героя: герой предстаёт и как участник судьбы коллектива (исход – инициация – возвращение), и как участник космогонического цикла (проявление – непорочное рождение – преобразование – исчезновение героя и мира) [Кэмпбелл 1997]. Существенным этапом, выделенным в теории Дж. Кэмпбелла, стала инициация, во время которой человек переживал временную смерть и последующее возрождение уже в новом качестве – «полноправным членом» своего родового объединения [Пропп 2005: 39].

Н. Фрай разработал универсальную «биографию романсированного архетипа», которая «зашифрована им на язык фрейдистско-юнгианской ритуалистической символики» [Землянова 1990: 108]. Эту «биографию» Н. Фрай прикладывает «к балладам и сказкам, к романам и литературным эпопеям» [Землянова 1990: 108]. В рамках данного исследования интересно следующее замечание Н. Фрая: «Я говорю о герое, но главной фигурой <...> часто бывает женщина...» [Фрай 1987: 237].

Анализируя сюжетную канву древних эпических полотен, П.А. Гринцер выявляет «композиционную схему», по которой строится «биография» героя: «исчезновение – поиски – обретение» [Гринцер 1971: 171]. Универсальность данной модели исследователь видит в том, что «миф в своём строении



отражал какие-то важнейшие аспекты человеческого опыта и деятельности, фиксировал образцовые модели человеческого поведения и осознания окружающего мира» [Гринцер 1971: 178-179]. К таким же выводам пришёл и Э. Кассирер, говоривший, что «общество есть подлинная модель мифа» [Кассирер 1991: 105].

Исследовательница лингвистической модели мира Т.В. Цивьян говорит о «правилах, регламентирующих жизнь человека». По её мнению, протекание жизни человека «оказывается предопределённым заранее», «он должен пройти через *определённые* точки в *определённые* моменты (курсив Т.В. Цивьян. – С.Ч.)». Выявленный ею план человеческой жизни (рождение – инициация – брак – смерть) Т.В. Цивьян называет «программой мифо-ритуального сценария, соответствующего этапам творения мира и инсценирующего поступки и события, касающиеся творцов мира» [Цивьян 2006: 12]. Сохранение космического порядка не просто гарантирует благополучное проживание человека, оно является основной нравственной категорией, тем императивом, который заставляет человека (в рамках архетипической модели мира) ощущать свою зависимость от некоторых высших внеположных ценностей [Цивьян 2006: 22].

Ю.М. Лотман предложил отличный от представленных вектор «биографии», который интересен тем, что учёный связывает этапы жизни эпического героя с основными характеристиками мифа: «подчинённостью циклическому временному движению» и «отождествлению различных персонажей» [Лотман 1992: 224, 225]. В «биографии» героя Ю.М. Лотману видится «полный эсхатологический цикл: существование героя <...>, его старение, порча <...> или исконный дефект <...>, затем смерть, возрождение и новое, уже идеальное, существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о *едином* персонаже. То, что на середину рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметрально переоценка поведения (крайний грешник делается крайним же праведником), не заставляет видеть рассказ о *двух* героях, как это

было бы свойственно современному повествователю (курсив Ю.М. Лотмана. – С.Ч.)» [Лотман 1992: 240].

К.Г. Юнг выстраивал «биографию» человеческой личности через преодоление архетипических ступеней и обозначил этот процесс как *индивидуацию*, «который при определённых обстоятельствах развёртывается без ведома и содействия индивида <...>. Смысл этого процесса – осуществление <...> заложенной в эмбриональном зародыше личности во всех её аспектах» [Юнг 1996а: 152]. Цель индивидуации – достижение гармонии между сознательным и бессознательным, развитие этого процесса есть движение по архетипической градации – от архетипа «тени» к архетипу «мудрого старика/мудрой старухи». «Индивидуация» предполагает «развитие индивидуальной личности» и является процессом «естественно необходимым» [Юнг 1986: 169], поэтому этапы становления личности являются неизменными с архаических времён до наших дней.

На каждом этапе жизни человека осуществляется преодоление различных архетипов: негативной стороны личности («тень»), ассимиляция второй половины души (соответственно *анима* для мужчины и *анимус* для женщины), понимание своего места в жизни (архетип «мудрого/мудрой старика/старухи»), достижение абсолютной гармонии (архетип «самости»). Как правило, архетипические начала, соотносимые с этапами индивидуации, вычитываются в психике героя в определенных сюжетных перипетиях [Погребная 2006: 65-66]. Таким образом, индивидуация – процесс становления личностного самосознания, динамика движения от коллективного бессознательного к индивидуальному осмысленному существованию.

Для данного исследования наиболее репрезентативной методологической установкой представляется теория архетипической парадигмы К.Г. Юнга, тем более что она давно апробирована литературоведением в качестве одного из аналитических инструментов в работах С.С. Аверинцева, Е.М. Мелетинского и Я.В. Погребной и др.

Причиной, обусловившей применение такого похода в данной работе, послужило то, что, во-первых, аналитическая концепция, отождествляясь через архетип с коллективным бессознательным, является *всеобщей* и *универсальной*. Во-вторых, эта теория даёт такое представление о развитии человеческой личности, которое корнями уходит в глубь веков, констатируя идею вечности. Для такого антропоцентрически детерминированного вида искусства, как литература, главным «предметом» исследования уже давно стала душевная сущность человека, воплощённая в архетипе, проекции коллективного бессознательного. Таким образом, обращение в данной работе к достижениям К.Г. Юнга вполне закономерно.

С.С. Аверинцев, применяя идеи К.Г. Юнга в литературоведении, обозначил процесс «"индивидуации" – «как построение недостроенного я» [Аверинцев 1972: 141].

Е.М. Мелетинский реконструировал «биографию» героя, также опираясь на теорию последовательно выстроенных архетипов К.Г. Юнга, и пришёл к выводу, что они являются «ступенями» процесса индивидуации [Мелетинский 1991: 42]. Эту же мысль Мелетинский развил и в своей классической работе «Литературные архетипы»: «Сразу бросается в глаза, что юнговские архетипы, во-первых, представляют собой преимущественно образы, персонажи, <...> роли и <...> сюжеты. Во-вторых, <...> все эти архетипы выражают главным образом ступени того, что Юнг называет процессом "индивидуации", то есть постепенного выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности вплоть до их окончательной гармонизации в конце жизни» [Мелетинский 1994: 6].

По мнению Я.В. Погребной, теория последовательно выстроенных архетипов К.Г. Юнга *«абсолютно закономерно»* воплощает «универсальную историю героя» (курсив наш. – С.Ч.) [Погребная 2006: 242].

Такая установка объясняется всеобщей подчинённостью архетипам, выделенных психоаналитиком из мифологического материала, содержащего, по Гринцеру, «модели поведения», которым следовал как человек архаической эпохи, мифотворец, так следует и современный. В преодолении архетипических ступеней содержится идея этапности прохождения жизненного пути, что, в свою очередь, позволяет проецировать теорию Юнга на человека XX-XXI веков. Что же касается литературного произведения, то исследование человека как главного предмета словесного творчества в рамках такой сопредельной литературе области, как психология, будет способствовать выявлению новых граней в художественных образах, фиксировать их многослойность и сложность, даст возможность отметить непреходящие по этической и эстетической ценности категории.

Вслед за С.С. Аверинцевым, Е.М. Мелетинским, Я.В. Погребной мы будем рассматривать судьбу героинь Л. Петрушевской, опираясь на концепцию индивидуации.

Писательницей показаны основные этапы жизни женщины (молодость, зрелость, старость), в древности соотносившиеся с циклами вегетации: «Как молодая луна или весна она была девушкой, как полнолуние или лето она была женщиной, как ущербная луна или зима она была старухой» [Грейвс 1999: 446]. Выбирая в качестве героини свою современницу, Л. Петрушевская создаёт широкомасштабное художественное полотно с изображением реалий конца XX – начала XXI веков, однако переключки с периодом архаики и образом Богини-матери позволили писательнице воплотить извечную женскую судьбу, сопряжённую с венценосной идеей материнства.

**Итак**, учитывая все представленные точки зрения, мы в данной работе рассматриваем сложность внутреннего мира героини Л. Петрушевской, стремимся «в бытовом увидеть сложные проблемы времени» [Литературный энциклопедический...1987: 363], а также апеллируем к категориям, исконно связанным с женским началом, которые, будучи осмысленными ещё людьми

архаичной эпохи, закрепились в понятиях культурного бессознательного как вечные, – любовь, материнство, жизнь.

### **Выводы по первой главе**

Рассмотренный материал позволяет заключить следующее.

Обзор уже существующей научной базы по мифопоэтике в творчестве писательницы позволил выявить степень изученности её произведений в этом направлении и определиться с предметом и методикой анализа. Поиск архетипической составляющей в творчестве Л. Петрушевской позволит увидеть многогранность и сложность парадигмы *мир – женщина* на современном историческом этапе.

Современные исследования предлагают две трактовки мифопоэтики: технология исследования произведения и качество художественного произведения. Как исследовательская стратегия мифопоэтика предполагает выявления универсального общечеловеческого, или архетипического смысла, имеющего отпечаток космологической мысли, или воспоминания о сумеречных движениях первобытного сознания, что позволяет считать мифопоэтику методом, важным для понимания как древнего, так и современного художественного творчества человечества. Наличие в художественном тексте архетипов, символических образов, развёрнутых метафор, многозначных эпитетов, аллюзий определяет мифопоэтический пласт произведения.

Архетип как один из важнейших терминов мифопоэтики транспонировался из аналитической психологии в область литературоведения, получив новое смысловое наполнение. В современном литературоведении под литературным архетипом понимается сквозная модель, существующая на протяжении многих веков, однако подвергающаяся функциональной трансформации и корреляции в зависимости от эстетических контекстов определённой эпохи, от

индивидуального творческого восприятия, что порождает инвариантные возможности для художественного творчества. Это также и вечные образы, транспонирующие глубокое ценностное содержание, отражающее вневременные аксиологические установки, свойственные мировосприятию как древнего человека, так и современного. На современном этапе, который исследователями характеризуется как эпоха художественной модальности, а точнее – эпоха индивидуально-авторского творчества, продуктивно исследование архетипа не как категории, включающей конструкт архаического миропонимания, а как категории, представляющей возможность взаимодействия этого древнего содержания с авторской художественной системой.

В целях исследования архетипической подосновы художественного текста мы представляем несколько функций архетипа как историко-литературного понятия: эстетическую, воспитательную, коммуникативную и преобразующую.

**ГЛАВА II. ПАРАДИГМА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ  
Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ В АСПЕКТЕ  
ТЕОРИИ «ИНДИВИДУАЦИИ» ЛИЧНОСТИ К.Г. ЮНГА  
И «БИОГРАФИИ» МИФОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ**

Женская тема обозначилась в творческой судьбе Л. Петрушевской с первой публикации двух её произведений: «История Клариссы» и «Рассказчица». Из рассказа в рассказ выстраивается эпос о современной женщине, в которой, несмотря на тысячелетний разрыв во времени, реализуется мифологема древней Богини-матери. Поэтому так важен для писательницы так называемый женский миф (в нём космогонию творит женщина), который моделирует Л. Петрушевская в своём творчестве. Произведения писательницы можно рассматривать как единый текст, в котором, по принципу изоморфизма, множество образов сворачиваются «в один персонаж» [Лотман, Минц, Мелетинский 1994: 58].

В данной главе ставятся следующие задачи:

- определить в женских образах функции архетипической парадигмы, которые позволят выявить дополнительный художественно-выразительный смысл произведения;
- рассмотреть мифопоэтику пространства дома в художественном мире Л. Петрушевской.

В поле исследования художественной системы Л. Петрушевской включена концепция человека, анализ которой позволит обнаружить проявление художественной индивидуальности писательницы.

Решение этих задач обуславливает необходимость обращения к анализу произведений Л. Петрушевской с позиций теории индивидуации К.Г. Юнга, которая в свете представленных задач приобретает особое значение.

## 2.1. «Теневой» аспект женских образов и его значение в произведениях Л.С. Петрушевской

Сложность человеческой личности метафорически объясняется А.Ф. Косаревым: мозг человека многомерен, так как сохраняет три эволюционно одновременных пласта. «Нижний мозг» – мозг рептилии, «средний» – млекопитающего, «верхний» – собственно человеческий несут соответствующую архетипическую информацию. «Рассогласование этой совместной деятельности может привести к диссоциации личности, и трудно сказать, кто <...> окажется на поверхности – крокодил, лошадь или человек» [Косарев 2000: 113].

Рассмотрим особенности животного начала в человеке с позиций аналитической психологии, мифологии и литературоведения.

В системе архетипов «звериные» качества человеческой личности, иначе её «тень», является первым этапом процесса индивидуации, обозначающим «тёмные аспекты личности», её до-человеческое существование, изъяны, «которые производят самое частое и разрушающее воздействие» [Юнг 1997: 18]. М. Элиаде пишет, что «в своих сознательных поступках «примитивный», архаический человек не делает ничего такого, что не было бы уже сделано и пережито до него кем-то другим, другим, который *не был человеком* (курсив наш. – С.Ч.)» [Элиаде 1998: 15]. Итак, «тень» – «скрываемая, подавляемая, преимущественно низшая и отягощённая бременем вины личность, самые дальние ответвления тянутся назад, в царство наших предков – животных» [Юнг 1997: 297].

В мифологии это архетипическая фигура, которая может персонифицированно выступать в самых разных формах [Якоби 1997: 222], например, Фавн, Локи и др., «"богиня" появляется в идее чёрной кошки» [Юнг 1997: 42]. Мышление древнего человека персонифицировало природу, одушевляя её, поэтому «первый персонаж – множественно-единичный; он безличен, безымен (одно имя тотема для всех), *зооморфен*, космичен (курсив



наш. – С.Ч.)» [Фрейденберг 1997: 202]. Изображение женских образов и образов животных становится ведущим уже в первобытном искусстве. Общая концепция обнаруживает семантическую доминанту центрального образа палеолитического искусства, где «женщина и животное выступают как воплощённое *чрево-утроба, живот-жизнь-дающий* – как символы плоти и пола» [Мириманов 2001: 16]. Позже из этой массы единого космического персонажа выделится множество божеств, но былой тотемизм будет сказываться в их значениях: древнеегипетская богиня-кошка Бастет [Рубинштейн 1994: 187], с греческой Артемидой, римской Дианой и скандинавской Фрейей также ассоциировалась кошка [Тресиддер 2001: 166]. Появившаяся со временем антропоморфность божеств разрушит тотемные персонификации, и «звериное предшествование бога станет его атрибутивным, жертвенным животным, или остаётся как прозвище» [Фрейденберг 1997: 204].

Отталкиваясь от идеи К.Г. Юнга о «теновом» архетипе, С.С. Аверинцев, Я.В. Погребная предлагают литературоведческую рецепцию этой структуры.

Функционирование и содержание «тени» в литературном герое С.С. Аверинцев объясняет следующим образом: «Все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттеснённые в бессознательное, складываются в фигуру "тени" – "анти-я"» [Аверинцев 1972: 130].

По мнению Я.В. Погребной, «индикатором присутствия архетипического начала "тени" выступает зооморфная метафора, направленная на выявление особенностей его характера <...> в направлении общности архетипических начал, локализованных в области коллективного бессознательного, объединяющего отдельного индивидуума со всем родом человеческим» [Погребная 2012: 176].

Мы считаем плодотворным применение указанной литературоведческой рецепции в интерпретации таких произведений Л. Петрушевской, как рассказ «Юность» и пьеса «Три девушки в голубом».

Рассказ «Юность», в котором актуализируется тема поиска смысла жизни, можно отнести к философской прозе Л. Петрушевской, когда писательница исследует природу человеческих ценностей.

Текст построен на антитезе: противопоставляются два этапа возраста героини, юность и зрелость. В юности Нина приковывает к себе внимание «грубым, хриплым голосом», «роскошными, дикими и жесткими волосами», «повадками ленивого животного», «лежаниями на земле во время загородных прогулок и потягиваниями», а затем уже и «головой на чьих-то коленях» [Петрушевская 1995: 96-97]. Быть во власти архетипа «тени» значит быть человеком природным, инстинктивным, и эта тенденция сохраняется с незапамятных времён. В молодости в героине проявляются анималистические черты. Жизнь девушки так и идёт по накатанной, никаких изменений в ней не происходит: «Нина безудержно пользовалась дарами своей юности и расхищала их без какой бы то ни было мысли о будущем» [Петрушевская 1995: 97]. На наш взгляд, Петрушевская имплицитно мыслит о том, что нельзя жить так эгоистично, только для себя. В конце концов и Нине приходилось возвращаться в обычную жизнь и «сбрасывать» звериную шкуру. Тогда бытовые детали врываются в ткань текста: «мероприятие в конце концов сворачивалось, и Нина после своего взрыва <...> завершала свой день в городском автобусе, держа на коленях пустую сумку из-под бутербродов» [Петрушевская 1995: 97]. Отсутствие мыслей о будущем, пустота существования без семьи, детей, друзей, родственников в какой-то момент заставляют героиню осознать свою бесполезность: «Она даже начала несколько перебарщивать в демонстрации этих своих даров», «за ней теперь стало водиться стремление что-либо разбить и разрушить и стремление выразить себя в адской ругани и прямом разбое за столом, когда она могла потянуть скатерть или полезть к незнакомому человеку с пощечиной» [Петрушевская 1995: 97]. Как пишет К.Г. Юнг, человек под влиянием архетипа «тени» «ведёт себя в какой-то мере как дикарь» [Юнг 1997: 19]. До падения на дно героине, кажется, остался всего шаг, что вычитывается в

новой для неё манере поведения: встряхивании львиной гривой, требовательности, буйстве веселья, ярости. В переборе, выражающемся в желании ругаться, драться, наконец, разрушать, реализуется «тенивое», доцивилизационное начало в сознании Нины. «Одержимость своей тенью причиняет человеку колоссальный вред, он попадает в свои же сети, предпочитая, <...>, производить неприятное впечатление на окружающих» [Юнг 2005: 258].

Со временем кошачьи качества гипертрофируются и перерастают в львиные: Нина «взбивала свои волосы совсем уж львиной гривой, так что мало-помалу начало проступать <...> нетерпение, яростное ожидание <...> неведомых наград и <...> прямая требовательность по отношению к окружающему миру, как если бы этот мир был в чём-то виновен и недоброжелателен, в то время как мир не изменился и был всё тем же, прежним, и охотно откликнулся бы на прежние взрывы бесшабашного, буйного веселья со стороны Нины, но Нина изменилась сама и теперь уже проделывала все прежние штучки с известной долей горечи и надрыва» [Петрушевская 1995: 97].

Л. Петрушевской представлен возрастной этап, когда героиня может предъявить определённые требования миру, жизни. «Звериные» черты проступают в героине в юности, когда она молода и прекрасна. Но «эта пора расстройства прошла, хотя можно было бы предположить, что оно со временем, с новыми потерями и неудачами, будет расти» [Петрушевская 1995: 97-98]. Героиня меняется, что отражается и в её причёске. Доминирующей является такая художественная деталь, как волосы. С её помощью показаны изменения в поведении Нины: в юности девушка была с роскошными волосами, в зрелости – «она остригла волосы» [Петрушевская 1995: 98]. Семантика женских волос, особенно распущенных, может соотноситься с обольщением, тогда как «стрижка знаменует состояние аскезы» [Словарь символов... 2006: 25]. Перемены во внешности вызывают новое и во «внешних обстоятельствах»: «и так она теперь стала жить, не

привлекая внимания». Нина превращается «в обычнейшую женщину», «одиночку», «и ничто уже не могло в ней напомнить прежнюю юную деву» [Петрушевская 1995: 98]. В антиномии *юность/зрелость* прослеживается процесс становления личности, «обретение ею целостности и завершённости путём <...> освобождения теневого, нецивилизованного начала» [Погребная 2006: 333]. Мы видим становление архетипа «персоны», когда происходит адаптация человека к миру.

Остановимся на двух аспектах образа Нины. В её внешности примечательно сравнение волос с львиной гривой, которая, как известно, есть у льва, но отсутствует у львицы. В рамках гендерных архетипов *anima/animus* можно предположить преобладание мужского над женским в характере главной героини, что доказывается стремлением к «адской ругани» и дракам («полезть к ... человеку с пощечиной»). Анималистическая градация (кошка – львица) выдает, с одной стороны, присутствие архетипа «тени», с другой – выявляет внутреннюю сущность, характер героини. В соединении гендерной характеристики с конфликтностью героини видна причина её несложившейся женской судьбы.

Итак, Нина пришла к гармонии с внешним миром и собой: «...многие <...> сожалели и качали головами, не подозревая, как проста и очищена теперь Нина и какое время настало для неё» [Петрушевская 1995: 98]. «Теневое» начало не захлестнуло героиню, «и эта пора расстройств прошла» [Петрушевская 1995: 97]. Победа «персоны», казалось, приводит Нину к внутренней гармонии, однако в свете замечания писательницы («одиночка») мы понимаем, что торжество – мнимое. Лучшее время жизни для героини прошло во внутренней борьбе и преодолении себя, тогда как она могла бы реализоваться в семье, материнстве. Жизнь Нины, при явном отсутствии трагического, драматична, потому что становление личности может происходить и путём «разрыва собственной суверенности, открытия "внутренней личности"» [Погребная 2006: 333], то есть в сосуществовании с другим человеком в браке. Такие детали, как волосы (у героини роскошные

волосы) и трава (под «лежанием на земле» подразумевается лежание на траве), традиционно имеют семантику произрастания и, следовательно, эротической производительности, плодородия [Бройтман 2014: 43]. У Петрушевской в рамках партипации [Леви-Брюль 1999] женщина является частью земли, с которой уравнивается на основе репродуктивной функции. Сюжет, таким образом, имеет два пласта: на поверхности – повествование о становлении личности (где архетип «тени» «разворачивает» характер героини, становясь художественным приёмом характерологии), в подтексте же ставится *вопрос* о смысле жизни Нины и, как следствие, о предназначении женщины на земле.

Обращение к этому произведению обусловлено его темой – сквозной в творчестве Л. Петрушевской – женского одиночества. Художественная картина мира писательницы навеяна современными обстоятельствами, которым она сама является не только свидетельницей. На её глазах происходит страшный излом, в результате которого одиночество становится социальным образованием, являясь острейшей общественной проблемой. Одиночество имеет общечеловеческий характер; касаясь и женщин, и мужчин, оно перерастает в глубочайшую внутреннюю трагедию личности. Л. Петрушевская художественно исследует *женское* одиночество как изъян семейного института, и далее – общественного, потому что оно или мешает, или разрушает нормальное течение жизни, отрицательно влияя, прежде всего, на женщину.

Показательна в плане сопоставления образов женщины и кошки пьеса «Три девушки в голубом», где сравнение с кошкой эксплицирует негативные «теньевые» качества главной героини, которые превалируют в её характере до определённого момента. История кошки Эльки в тексте пьесы параллельна сюжетной линии главной героини пьесы Ирины. Использование антропонимов в качестве имён для животных в сборнике «Дикие животные сказки» уже становилось объектом исследования [Буров 2006]. Такой способ номинации А.А. Буров и Я.А. Фрикке называют «метатекстовым

"мостиком"» к «аллегорической характеристике», помогающей писательнице показать «"животное" начало наших сограждан», забвение ими «человеческих позывов разобраться в социальных и нравственных проблемах» [Буров 2006: 117, 119]. Исследователи полагают, что «ассоциация с дикостью <...> усиливает критическое начало текста, отражает бессмысленность и безнравственность поступков и помыслов "животных" персонажей» [Буров 2006: 121]. Значимость образов кошки и её котёнка подтверждается тем, что они включены в афишу, наряду с героями-людьми.

Постепенно из трёх сестёр выделяется Ирина: у неё болен ребёнок, именно к ней неожиданно приходит новый знакомый Николай Иванович, героиня ссорится с сёстрами, рассказывает о плохих отношениях с мамой («Меня моя мама ненавидит. Не любит» [Петрушевская 2007б: 206]). На последнюю реплику Татьяна замечает: «Ну не надо так, я не люблю такие вещи. Значит, такая дочь. Мама – это мама» [Петрушевская 2007б: 206]. В пьесе эгоистичность Ирины противопоставляется материнству, корреляция которых и составляет, на наш взгляд, один из конфликтов пьесы. Свои интересы для героини оказываются важнее, нежели сын и мама. Поведение Ирины сложно классифицировать даже как желание устроить личную жизнь: «Я и так с восьми вечера убежала из дому. Но мама уже привыкла» [Петрушевская 2007б: 208]. «Тень» в героине не побеждена воспитанием, установки архетипа остались с детства, когда действия были импульсивными и необдуманнными.

Исследователями уже отмечалась психологичность драм Л. Петрушевской. По мнению Е.М. Пульхритудовой, в этом отношении особенно интересна пьеса «Три девушки...», названная ею «лучшей» из пьес писательницы [Пульхритудова 1987: 228]. Поэтому анализ данного произведения в терминах аналитической психологии будет оправданным.

К.Г. Юнг, характеризуя архетип «тени», подчёркивает: «Тень представляет собой моральную проблему, <...> ни один человек не в

состоянии осознать свою тень, не приложив серьезных усилий морального характера. Её осознание предполагает признание реального присутствия тёмных аспектов личности» [Юнг 1997а: 18]. Чтобы пройти путь самопознания, героиня должна получить определённый жизненный опыт, который изменит её отношение к сыну, матери и, главное, к себе, потому что признание «тени» в себе – «существеннейшее условие самопознания любого рода» [Юнг 1997а: 18].

Инициационным испытанием на пути к преодолению индивидуализма, становлению собственной личности, завершённости своего «я» станет для Ирины встреча с Николаем Ивановичем.

Их отношения можно анализировать по схеме «осколка» мифа – сказке: *змей-похититель – царица*. Говоря о качествах литературного «змея», М.Ч. Ларионова выделяет несколько существенных черт: он обладает «противоречивым характером», «приходит всегда с "чужой" стороны», «красноречив, его отношение к браку» «негативное, он несет "царице" гибель». Факультативными свойствами выступают скупость, дорога, неопределенность возраста и чужеземное платье [Ларионова 2006: 23]. Указанные черты находим у Николая Ивановича: противоречивость характера («Моя ночная бабочка-птица!» / «Ты была пошлячка», «Я же на них теперь не женат» / «Вы знаете, на что я пойду благодаря моей семье?», «Я вас люблю, сумасшедшая!» / «Вас здесь не должно быть!»), «чуждость» героя (они знакомятся в поезде), красноречие («Ты приедешь, я оплачиваю такси, мы поедем с тобой в сауну, потом в ресторан за город. Хочешь?», «У тебя должны быть бриллианты, машина, кооператив без матери...! Ты же королева красоты! <...> У тебя золото должно быть, платина!»), негативное отношение к браку («С тех пор как я от них уходил – а было такое!... <...> Я же на них теперь не женат. Я уходил, пробовал начать новую жизнь с одной женщиной...»), неопределенность возраста (средний возраст Николая Ивановича можно классифицировать как неопределённый), дорога как атрибут героя (герои знакомятся в поезде; потом Ирина едет за ним в

Коктебель и возвращается в Москву), чужеземное платье (в первой сцене Николай Иванович одет в очень дорогой шерстяной тренировочный костюм с белой молнией и белым кантом), он несет «царевне» гибель («И вы потеряли себя. Ты посмотри на себя, кто ты такая. Стыдно сказать», «Таким явлениям, как ты, нет места на земле») [Петрушевская 2007б].

Идя на поводу собственного эгоизма, Ирина уезжает к нему в Коктебель, оставляя пятилетнего сына на попечении больной матери, а после того, как она попадает в больницу, мальчик остаётся один в пустой квартире. Такой поступок свидетельствует о том, что «теневая» часть в характере Ирины в данный момент является доминирующей, хотя она хочет, чтобы к ней относились достойно: «Я преподаю гэльский язык. Сто двадцать рублей.<...> Ещё знаю мэнский. <...> Ещё валлийский. Да, и корнуольский» [Петрушевская 2007б: 187]. Это производит впечатление на Николая Ивановича («Да! И такой ещё молодой специалист!» [Петрушевская 2007б: 187]), однако потом Ирина сама это впечатление и портит: «Ты сказала мне: "Возьми меня под той ёлочкой". Я никогда не забуду эти твои слова. Я твоя собака» [Петрушевская 2007б: 208]. Последняя реплика свидетельствует о том, что и в Николае Ивановиче преобладает «животное» начало: речь героя сменяется выкриками, похожими на собачий лай.

В пьесе «теневого» аспект героев выражается посредством зооморфной метафоры: лай у Николая Ивановича, для Ирины – сравнение с кошкой Элькой. Образ матери может являться из «царства животных», и тогда её типичной ипостасью будет «кошка, змея, медведь или некое чудище из преисподней (курсив наш. – С.Ч.)» [Юнг 2005: 178-179].

Интересно, что сюжетная линия Эльки вводится в первой же сцене, где действующими лицами выступают Фёдоровна (хозяйка дачи, 72 года), Ирина и её маленький сын; о том, что пропал котёнок, сообщает Фёдоровна, хозяйка дачи: «Фёдоровна: "К ней ходят, к Эльке. Уже забыла она своего котёночка-то. Из клубники по семь котов выглядывает. Не люблю я... Не люблю я ни женский пол, ни мужской, ни кошачий таких людей-кобелей"»



[Петрушевская 2007б: 206]. Интересно, что из всех жительниц дачи этот монолог произносит именно старшая в роду и по возрасту женщина. Молодые героини, Татьяна, Светлана и Ирина, находятся на рубеже тридцатилетия, любимого возраста Петрушевской-писательницы. Каждая из них одинока и вполне может оказаться в ситуации выбора между ребёнком и женщиной. Для старой Фёдоровны, перешагнувшей рубеж женского цветения, ценности уже изменились, и с высоты возраста она оценивает такое поведение женщин по-своему. Петрушевская наделяет героиню только отчеством, что подчёркивает её связь с родом. Заданные архетипом «мудрой старухи», слова Фёдоровны звучат в пьесе как осуждение. Подмеченная Фёдоровной похотливость собак и кошек переносится ею на людей, что позволяет сделать вывод о параллельности образов Ирины и кошки, так как кошка может выступать и «как атрибут похоти» [Дубянский 1994: 11].

Когда в отношениях Николая Ивановича и Ирины наступит разрыв, она позвонит домой по телефону и тон её совершенно изменится: «Алё! Павличек! <...> Да, Павлик, как ты себя чувствуешь? <...> Малышка моя. Ну, молодец, теперь давай бабушку. Ушла. Прекрасно, значит, она ходит. Ты один? Молодец! Умница! <...> Вот я и еду! Я сначала решила поскорей позвонить проверить, как ты себя там ведёшь. Павлик, у тебя есть вода? <...> Нет, что ты, теперь я из крана разрешаю. Хлебушко есть?» [Петрушевская 2007б: 228]. Этот монолог свидетельствует о переломе в характере героини: от доминирующего ранее «теневого» начала женщина восходит на иную архетипическую ступень – когда превалирующим станет материнское начало.

Судьба брошенного Павлика параллельна истории оставленного кошкой котёнка. Обе матери: и женщина, и кошка – «загуляли», поэтому и судьба их несчастных детей сходна. И мальчик, и котёнок получают первый жизненный опыт – страдание от одиночества и осознание ненужности, усугублённые тем обстоятельством, что детей бросили матери. Примечательно, что именно Ирина, вернувшаяся на дачу, находит

потерявшегося котёнка: «*Ира*. Как я рада, что я здесь! (Котёнку.) Ты рад? Сердечко бьётся. Смотрите, *раньше* был такой *глупенький*, мордочка *детская*! *А теперь* на мордочке *следы страданий*. (Прижимает к себе котёнка.) Как сердечко колотится! (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2007б: 236].

История Ирины проецируется на ситуацию кошки. Котёнок – пятилетний Павлик, которого отношение и поступок матери тоже изменят. Ирина об этом пока не догадывается, однако проведенная ею параллель (раньше – глупенький, мордочка детская, *а* теперь на мордочке следы страданий) говорит о том, что пришлось пережить ещё маленькому мальчику. И не только дети, но и сама героиня прошла через страдания, поэтому она видит разницу между выражениями мордочки котёнка. В последних сценах у Ирины «открываются» глаза: женщина начинает чувствовать и понимать то, что раньше для неё было закрыто. «Трагическое зрелище представляет собой человек, явно запутывающий и собственную жизнь, и жизни других, и при этом остающийся <...> неспособным увидеть, до какой степени вся трагедия исходит от него же самого» [Юнг 1997: 20]. Л. Петрушевская не пишет о переживаниях героини, но читатель, естественно, о них догадывается. Финальные сцены – это катарсис для Ирины. С нею происходит процесс очищения: исчезает «звериное» начало. Душевные страдания изменяют внутреннее «я» героини: она обретает целостность через преодоление архетипа «тени», проявлявшемся в крайнем индивидуализме и неумении выстраивать отношения с другими людьми.

В пьесе, на наш взгляд, Л. Петрушевская, верная своему «спецназначению» ставить *вопросы*, показывает проблему выбора: быть ли матерью, став ею? В рамках аксиологии писательницы ответ кажется однозначным, однако нельзя не заметить социальной проблематики в этой пьесе: Ирина так же одинока, как и Нина из предыдущего рассказа. Тема несчастливой женской судьбы представлена и в этом произведении, однако получает другое художественное решение: Ира не распутница, её поведение объясняется страхом быть одной. В такой ситуации писательница видит

спасение в материнстве, ценность которого вдруг осознаёт героиня. Тема грехопадения, рассмотренная в современной социально-исторической среде, обретает новые коннотации. И не возмездие получает героиня, а новое понимание смысла жизни, обретая гармонию в материнстве.

У Л. Петрушевской образ кошки соотносится с женщиной, разворачиваясь в зооморфную метафору, троп, ставший у писательницы способом построения главного образа в её художественном мире.

**Таким образом,** выявляя в героинях «тневые» качества, писательница выводит изображаемое на уровень философского обобщения. Образы женщин в представленных произведениях содержат архетипический пласт, позволяющий увидеть сложность характеров, внутреннюю трагедию, роковую власть индивидуализма над человеческой душой, отрицательную роль, которую играет в судьбе личности отсутствие моральных понятий. По Петрушевской, жизнь женщины должна быть направлена на созидание, тогда как в образе Нины подчёркивается её статус одиночки, а к Ирине осознание ценности материнства приходит в результате жизненных коллизий. В аксиологии писательницы реализация женщины как личности сопряжена с материнским началом, *исконной* женской ролью («Я существую для другого», М.М. Бахтин). Исходя из принципа А.Ф. Лосева «всё во всём» [Лосев 1976: 185], по которому человек осмысляется как часть мироздания, каждый должен выстраивать свою судьбу в соответствии с общечеловеческими законами. Функционирование архетипа «тени» в героинях Л. Петрушевской коррелирует с этическими константами, помогающими понять авторскую позицию, раскрывающую понимание философской категории смысла жизни. Однако следует отметить и другую роль «тневого» архетипа. Проявление «тени» – это своего рода и попытка заявить миру о своём несогласии принимать его таким, какой он есть: несущим одиночество, несчастье и разрушенную судьбу.

В данных произведениях архетип, согласно выявленным его функциональным возможностям, выполняет воспитательную и эстетическую

функции. Воспитательная реализуется в аспекте восприятия читателем решений и поступков героинь, а в конечном счёте, правильности выбора ими жизненного сценария. Такое прочтение этих произведений будет способствовать решению писательской задачи Л. Петрушевской – помочь читателю/зрителю «понять себя». Эстетическая функция, реализованная на уровне проблематики и конфликтообразования, включается в архетип, который, в рамках современных социальных проблем и поиска смысла жизни, сообщает женским образам глубину и неоднозначность.

## **2.2. Архетипическая пара «мать – дитя» и её художественно-смысловые функции в произведениях Л.С. Петрушевской**

В произведениях Л. Петрушевской чётко выражен возрастной статус её героинь, изменение которого напрямую связано с этапами индивидуации, что закрепляется соответствующими обрядами. Путь от архетипа «тени» и «дитяти» к архетипу «матери» лежит через посвятельные обряды. Для женщины это были свадебные испытания, во время которых девушка получала и новое имя, так как рождалась новая личность и умирала старая.

Л. Петрушевская не описывает свадебных перипетий своих героинь. Для неё «любовь мужчины к женщине – не такая уж великая и не такая уж бессмертная вещь. Есть штуки и побессмертней» [Петрушевская 2003: 113]. Наверно, поэтому свадьба всегда – малозначительный эпизод, который писательница только констатирует: «Жизнь устроена так, что практически все женщины хоть раз да выходят замуж – и она вышла» («Беленький мальчик») [Петрушевская 2005: 182-183] или «Там девушка и познакомилась с другим таким же обездоленным и вышла (!) замуж. Как? А так, никому не запрещено» («Спасибо жизни») [Петрушевская 2007в: 219]. Зато писательский взгляд Л. Петрушевской часто сфокусирован на семье, в большей мере именно на женщинах и детях. Даже обращение к перу Л.

Петрушевская объясняет появлением собственного ребёнка: «Я и начала писать, только когда у меня родился сынок и началась эта реальность, страх за его жизнь, забота о семье, о других. <...> Сочинять-то я сочиняла задолго до того, и мой первый рассказ был о женщине, у которой родился больной ребёнок. Об этой жизни» [Петрушевская 2003: 310-311].

Многие произведения писательницы, различные по жанру и дистанцированные по времени создания, объединены сквозной темой материнства: «*Ира*: Любить ребёнка – для женщины самое главное. Ребёнок для женщины – это всё. И семья и любовь. Всё тут» («Три девушки в голубом»); «Меня <...> разъединяли с ребёнком, которого я уже начала кормить, а ведь известно, что если мать хоть один раз покормила ребенка, то всё, она уже навеки связана по рукам и ногам и отобрать у неё дитя нельзя, она может умереть» («Бедное сердце Пани»); «Есть ли силы, способные остановить женщину, которая стремится накормить ребёнка. Есть ли такие силы» («Время ночь»).

Многими исследователями отмечалось, что в аксиосфере Л. Петрушевской главной и незыблемой ценностью является материнство [Строева 1986, Савкина 1990, Владимирова 1990, Липовецкий 1994, Минералов 2002, Рыкова 2007, Пушкарь 2007, Куан Хун Ни 2008, Прохорова 2008а, 2008б, 2009]. М. Липовецкий говорит об архетипах, с которыми работает писательница: «Петрушевская <...> сразу же и навсегда задает тот архетип, к которому будет сведено всё существование этого героя. <...> Но во всем этом пёстром хороводе ещё мифом отлитых ролей центральное положение у Петрушевской <...> занимают Мать и Дитя» [Липовецкий 1994: 230, 231]. Основными концептами для писательницы становятся Ребенок, Женщина, Мужчина, Человек, Жизнь, Смерть, Судьба, Время, Пространство [Бастриков 2004: 37]. Т.Г. Прохорова считает ситуацию «мать – дитя» ключевой в творчестве Л. Петрушевской [Прохорова 2008а: 234]. И страдающим звеном в художественный мире Писательницей всегда оказывается женщина, чаще женщина с ребёнком [Смирнова 2008: 96].

Таким образом, в творчестве Л. Петрушевской материнство является главным компонентом картины мира, что выясняется посредством анализа индивидуальных значений женских образов, представленных в качестве индикаторов ценностно-смысловой сферы писательницы.

Разные варианты архетипа Великой Матери содержатся в мифологических системах мира, которые полны парами *мать – дитя*: Исида и Гор, Деметра и Персефона, Лада и Леля. И христианство заимствовало образ рожаящих богинь. «В первом случае – это Анна, родившая Марию, а во втором – Мария, родившая Иисуса» [Рыбаков 1994: 470]. Главным компонентом образов богинь-матерей является материнство; на изображениях они предстают с обнажённой грудью (иногда – многогрудыми) и ребёнком на руках [Словарь символов... 2006: 14].

Глубже понять смысл культа богинь-матерей позволяет проведенный К.Г. Юнгом в его работах анализ архетипа Великой Матери и связанных с ним символов. Как пишет Юнг, «понятие "Великая Мать" принадлежит к области <...> религии и охватывает множество различных типов богини-матери» [Юнг 2005: 209]. По мнению учёного, этот архетип амбивалентен, имеет как позитивное значение, так и негативное. В положительном плане с этим архетипом ассоциируются «материнская забота и сочувствие, магическая власть женщины, мудрость и духовное совершенство, любой возвышенный порыв или полезный инстинкт – словом, всё, что связано с добротой, заботливостью или поддержкой и способствует росту и плодородию». Мать доминирует там, «где происходят магические превращения и воскрешение, а также в подземном мире. В негативном смысле архетип матери обычно представляет нечто тайное, загадочное, тёмное: бездну, мир мёртвых, всё, что поглощает, искушает и отравляет, то есть вселяющее ужас и неизбежное, как судьба». Введя в научный тезаурус термин *архетип Великой Матери*, К.Г. Юнг описал его амбивалентные характеристики, которые свёл к формуле «страшная и любящая мать» [Юнг 2005: 216].

Учёный указывал «типичные формы» архетипа Великой Матери: «... *мать* или *бабушка*, крёстная мать или свекровь и тёща, какая-либо женщина, с которой человек находится в некоторых отношениях, а также кормилица или нянька; <...> родоначальница, <...> богиня, <...> София...» и т.д. [Юнг 1996: 33]. Архетип *anima* «в психологии мужчины постоянно смешан с образом матери» [Юнг 1996: 34]. Архетип «мудрая старуха» – высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души.

Е.М. Мелетинский характеризует архетип Великой Матери как «вечную и бессмертную бессознательную стихию» [Мелетинский 1991: 42] и в архетипической градации ставит его после архетипа «тени». Архетип Великой Матери содержит в себе следующие потенции к дальнейшему развитию:

«*тень*» – «любящая» мать – в аспекте архетипа «*anima/animus*» несёт созидание – в аспекте архетипов «персона/самость» может выступать как культурный герой – «мудрая старуха»;

«*тень*» – «страшная» мать – в аспекте архетипа «*anima/animus*» несёт разрушение – в аспекте архетипов «персона/самость» может выступать как антагонист культурному герою – «злая старуха».

Опираясь на юнговскую трактовку архетипов как элементов коллективного бессознательного, мы особо выделяем архетип Великой Матери, так как в первую очередь именно с ним соотносится парадигма женских образов Л. Петрушевской. Рассмотрим художественную семантику архетипической пары «мать – дитя» в произведениях писательницы.

### **2.2.1. Рассказ «Еврейка Верочка» и повесть «Конфеты с ликёром»: реализация типа «любящая» мать**

Отмечая положительные стороны материнского комплекса, К.Г. Юнг констатирует, что материнский инстинкт в апогее его развития можно

отнести к типу, «чей образ народы прославляли во все времена». Материнскую любовь психоаналитик называет «самым волнующим и незабываемым воспоминанием в жизни человека» [Юнг 2005: 227].

В парадигме «мать – дитя» рассмотрим рассказ «Еврейка Верочка».

К изложению истории Верочки рассказчица приступает в середине повествования. Она ищет портниху, которая бы сшила ей брюки к лету. Поиски приводят повествовательницу к некой Верочке: «Комната у брючницы Верочки была на диво хороша, как комната молодой художницы, много книг, зеркал, портьер, всё тёмное и сверкающее, ковры и подушки» [Петрушевская 1996б: 15]. Представленное описание внутреннего убранства дома героини достаточно кратко, однако позволяет сделать вывод о том, что у Верочки есть не только художественный вкус. О духовности героини свидетельствуют книги, упоминание об их количестве говорит, что Верочка любила книги и собирала их. Всё это в совокупности заставляет предположить в Верочке развитую личность, которой свойственна рефлексия над сутью добра и зла, смыслом жизни.

Удивляет рассказчицу и сама Верочка: «... Верочка меня тоже поразила: маленькая, изящная, личико как светлое *яичко* в гнезде темных стриженных волос, огромные зеркальные, очень спокойные глазки (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1996б: 15]. Яйцо, как отмечает В.Н. Топоров, является мифопоэтическим символом [Топоров 1994б: 681]. Выясним, какое значение имеет сравнение с яйцом в характеристике Верочки. Образ яйца присутствует в большинстве мифологических систем в качестве мирового яйца, «из которого возникает Вселенная или некая персонифицированная творческая сила: бог-творец, культурный герой-демиург, иногда – род людской» [Топоров 1994а: 681]. В символике яйца заложена идея плодородия (это «аналог» зерна в животном мире) и бессмертием [Словарь символов... 2006: 232]. «...Яйцо является олицетворением начинающейся жизни...» [Рыбаков 1994: 51]. Одним словом, «представления о яйце как о микрокосме, в котором отразилась Вселенная, восходят к глубокой древности:



индоиранские легенды говорят о появлении Вселенной из яйца» [Рыбаков 1994: 52]. У Л. Петрушевской сравнение с яйцом, сохраняющим «всё своё солнечное содержание» [Касаткина 2004: 327], актуализирует материнские черты главной героини. Распространённый во многих мифологиях мотив происхождения первых бога и богини из двух частей расколовшегося яйца у писательницы получает авторскую трактовку: яйцо, оно же Вселенная, и есть женщина.

Верочка способна выступать и в качестве культурной героини-демиурга, что вычитывается из её *профессии*. Будучи дочерью состоятельных родителей, Верочка, тем не менее, решила стать швейей, что символически обозначает мифологему пути, приобретение жизненного опыта, поиск истины: «...Верочка ушла от родителей, богатых людей, получила от них свою богатую комнатку и дальше должна была жить одна» [Петрушевская 1996б: 15]. Героиня выбрала путь, проходимый всеми рефлектирующими героями, что вычитывается и как духовные искания, и как способ организации своего пространства. Так как Верочка «сама для себя всё устроила», как хотела, то «жила она и зарабатывала честно и блестяще» [Петрушевская 1996б: 15]. Профессия швеи не считалась престижной в советское время, однако уровень качества работы делает Верочку настоящим мастером: «Она-то всё делала как заправская мастерица, обмерила-записала, один раз я пришла на примерку, на следующий я уже получила роскошные белые брючки, в которых затем и щеголяла много лет» [Петрушевская 1996б: 15]. Рассмотрим профессию Верочки с позиций мифопоэтики. Героиня делает новые вещи, надевая которые человек ощущает себя «хорошо одетым»: «Я всё лелеяла в душе воспоминания о чудесной Верочке <...> и о белых брючках, которые служили мне единственной формой одежды летом, надел – и человек, надел – и не стыдно...» [Петрушевская 1996б: 15]. По мнению О.М. Фрейденберг, одежда «имеет подробный семантический репертуар»:

1) как создательница новых вещей Верочка является носителем «идеи обновлённой жизни» [Байбурин 1994: 46];

2) создание брюк для рассказчицы вычитывается как «ритуальное обновление» жизни других людей [Байбурин 1994: 45];

3) способность создавать хорошую одежду в советские времена, когда «богатое платье облакает героев в их обновлении» [Фрейденберг 1997: 220], показывает Верочку как женщину с поистине безграничным потенциалом.

Таким образом, через сравнение с яйцом и метафору профессии выявляются главные функции Верочки – созидательная и преобразовательная, что является важным для понимания поступков героини: «Верочка очень хотела родить, но ей запретили из-за рака груди, но она не сделала аборт, а родила. Она умерла, когда ребёнку было семь месяцев. Она не пошла под облучение и не принимала никаких лекарств, чтобы ему не повредить во время беременности <...>. Верочка ведь родила одна, – сказала она, – без мужа» [Петрушевская 1996б: 16].

В рассказе героиня репрезентирует собою две ценности – быть женщиной и давать жизнь. У Верочки не было внутреннего конфликта (лечиться и не рожать или родить и умереть), это был полный отказ от себя, оправданный желанием родить. Верочке хотела дать жизнь другому существу, пусть даже ценой жизни собственной. В этом и проявилась великая материнская сущность героини. Пойди она под облучение, малыш бы умер. Добровольный отказ от жизни дал возможность Верочке подарить жизнь ребёнку, состояться как женщине и, самое главное, получить в родившемся сыне новую жизнь для себя. Примечательно, что Верочка умирает, когда ребёнку исполняется семь месяцев, что в числовой символике вычитывается как «мистическое начало человека» [Шейнина 2007: 355].

По словам Л. Петрушевской, «искусство – не прокуратура» [Петрушевская 2003: 34], однако её авторские симпатии явно на стороне своей героини: писательницы согласна с нею, жертвующей своей жизнью во имя жизни ребёнка. И Верочка, и Л. Петрушевская в этой драматической

жизненной ситуации видят только один выход, который для обеих является безальтернативным: на первом месте жизнь ребёнка. Интересно, что и рассказчица, и соседка, которая сообщает ей о случившемся, тоже принимают решение Верочки, не осуждая её: «Женщина замолчала. Я тоже молчала».

Реалии современного быта («Верочка <...> родила <...> без мужа») врываются в повествование, сообщая ему трагическую ноту и вызывая беспокойство за судьбу ребёнка, так как героиня родила от женатого мужчины. О такой современной социальной проблеме, как матери-одиночки, писательница говорит с болью: «Одинокая мать, одна из многих, кто решился не делать аборт и войти в такую "горящую избу", перед которой все "женщины в русских селеньях" остановились бы...» [Петрушевская 2003: 188]. Понимая всю сложность ситуации, именно таких женщин Л. Петрушевская часто делает героинями своих произведений, возможно, с целью заставить других «пролить слезу над чужой судьбой, как над своей...», а также показать, что, несмотря на сложности, негативное отношение окружающих, женщины остаются верны своей природе. И в данном случае архетип как элемент индивидуально-художественной системы Л. Петрушевской, выполняя эстетическую функцию, способствует пониманию заложенного в произведении авторского содержания.

Таким образом, рассказ «Еврейка Верочка» репрезентирует свойственное архетипу матери содержание, воплотившееся в идее «круговорота жизни – смерти – жизни» [Фрейденоберг 1997: 220], что сопряжено не только с идеей бессмертия, но и вечного круговорота жизни.

Тип «любящей матери» представлен и в повести «Конфеты с ликёром», детективной по содержанию. Название является семиотическим ключом к пониманию идеи этого произведения: сладкое со вкусом горечи. Образ шоколадных конфет является сквозным и связан с образом главной героини – Лёлей, молоденькой медсестрой в отделении хирургии.

Сложной представляет писательница судьбу Лёли: потеряла маму, жильё. Чтобы прокормиться, бросила школу и пошла учиться в медучилище. Но девушка не пропала: поселилась у бабушки, стала медсестрой, устроилась на работу. Так героиня предстаёт натурой цельной, с характером: «А Лёля никому никогда не перечила, просто поступала по-своему. Жизнь её научила» [Петрушевская 2007в: 313]. О духовном мире героини писательница не говорит напрямую, однако через детали обстановки дома становится ясно, что Лёля – человек с богатым духовным миром: «икона в углу», «старинный дубовый шкаф с книгами имелся, и книги были хорошие, все классика, даже на английском и французском что-то оказалось» [Петрушевская 2007в: 315]. Появился и любимый мужчина, Данила, который, правда, был женат. Но Лёля не жалуется; понимая, что не сможет быть с любимым, она, тем не менее, не разбивает его семью. Однако, верная своим внутренним принципам, детей она решает рожать от любимого. И в этом произведении Л. Петрушевская затрагивает тему женского одиночества, которая придаёт рассказу драматическую окраску.

Образ соперника Данилы, Никиты, в будущем мужа Лёли, Л. Петрушевская вводит в начале второй главы следующими словами: «Так бывает, что в молодом человеке вдруг пробуждается инстинкт охотника, загонщика зверя <...>. <...> Объектом охоты лежащих в хирургии после операции бездельных молодых мужиков была молоденькая медсестра...» [Петрушевская 2007в: 309]. Примечательно, что писательница не говорит о любви между героями, отношение Никиты к Лёле она характеризует как «инстинкт охотника». Его жертвой оказывается Лёля: «...впервые в жизни Никита изнасиловал сопротивляющееся женское существо», «навалившись на испуганную дичь» [Петрушевская 2007в: 314, 315]. Проявляются животные качества в Никите и позже, став доминантной характеристикой героя: «Ему нужна раба, <...> чтобы он ещё не тратил ничего, и мог бы бить» [Петрушевская 2007в: 328]. Отношения героев завязываются по модели *охотник – дичь*. И опять Л. Петрушевская вводит в ткань рассказа ещё одну

социальную проблему – домашнее насилие. Никита не остановится на том, что сделал, унижения станут не только нормой в его семье, но будут увеличиваться по степени жестокости, пока герой не придёт к крайней мере – убийству. Л. Петрушевская не описывает причин, по которым Лёля отправляется с Никитой в ЗАГС, однако читатель догадывается и сам – это страх жертвы перед мучителем: «Лёля боялась его смертельно, вот в чём было дело», «Лёля делала всё, что указывал ей Никита», «...Лёля <...> вообще боялась Никиты» [Петрушевская 2007в: 316, 320]. Однако «теневые» качества у героя «вырвались» ещё раньше: жертвами молодого учёного-биохимика стали завлаб, кадровичка, собственная бабушка. Его единственное научное открытие можно использовать только во зло: «... нашёл <...> абсолютный способ самоубийства, <...> это <...> вещество <...> становится ядом, <...> вступая во взаимодействие с ферментами человека, <...> и потом распадается, не оставляя следа. То есть диагноз будет "сердечная недостаточность"» [Петрушевская 2007в: 311]. Даже он, не имеющий ничего святого в душе преступник, понимает, что НИКОМУ его открытие не понадобится, вокруг люди не такие, как он: «... я <...> совершил открытие века. Но никто не даст мне средств на него, это страшное оружие» [Петрушевская 2007в: 330].

Однако наступает момент, когда Лёля поднимает голову и начинает сопротивляться. «Беспричинные вспышки злости, даже бешенства» у Никиты приводят её к мысли, что муж «психически болен» [Петрушевская 2007в: 297]. Лёля догадывается, что теперь его мишенью стали её с Данилой дети. «Маленькая, бестелесная», она оказывается один на один с убийцей и его семьёй, мамой и сестрой, «двухголовым чудовищем» [Петрушевская 2007в: 309, 331].

Лёля терпит Никиту, сохраняя отношения с Данилой. А в последней главе повести из внутреннего монолога героини выясняется, что дети, родившиеся в этом несчастливом браке, не от Никиты. Смирненно принимая плохое отношение себе со стороны мужа, Лёля кардинально меняется,

осознав, что он может причинить зло детям. Натура убийцы вновь просыпается в Никите, когда он узнаёт о первой беременности Лёли и предлагает ей сделать аборт: «А аборт? Ребёнок! Какой шут ребёнок!» [Петрушевская 2007в: 319]. Молчаливое сопротивление жены («она промолчала», «она опять не ответила», «она ничем ему не возразила») способствует выявлению истинной сущности Никиты: «Охотник и убийца подняли свои головы под шкурой молодого современного учёного» [Петрушевская 2007в: 319]. Семь лет понадобилось Лёле, чтобы узнать Никиту, научиться преодолевать страх перед ним и противостоять. Она анализирует каждый поступок мужа, просчитывает его действия на несколько шагов вперёд и, в конце концов, ловит себя на мысли, что думает «...как убийца. Господи, семь лет жизни с таким человеком!» [Петрушевская 2007в: 334]. Накормив детей шоколадными конфетами, начинёнными ядом его изобретения, Никита уверен в успехе своего предприятия. Уверен он и в том, что и Лёля попробует конфеты, так как она очень любит шоколад.

Понимая, что муж задумал тройное убийство, Лёля делает детям промывание, отвозит в больницу, прячет оставшиеся конфеты в морозилке как улику против Никиты. Возвращаясь в квартиру, она слышит разговор мужа и его сестры о ремонте, который можно сделать, чтобы сдать квартиру после смерти Лёли и детей. Иногда кажется, что Лёля сдалась и отказалась от борьбы: «А потом подумала: и там он (Никита. – С.Ч.) их настигнет. Как-нибудь ночью. Ещё страшнее. Так что не всё ли равно» [Петрушевская 2007в: 336]. Однако установки архетипа матери ведут Лёлю правильным путём к развязке: спрятанные ею конфеты по роковой случайности забирает из морозилки новая жена Никиты, они же вместе их и съедают. Таким образом, убийца погибает от яда собственного изготовления, что очень символично: имея способности только к разрушению, герой создаёт смертоносный химикат, который, не востребованный никем, убивает своего создателя. Так Никита уносит тайну своего творения в могилу, что является своеобразным приговором ему как учёному.

Но на пути Лёли стоит сестра Никиты, Света, которой собственный брат, Никита, говорил: «Ты же сама в банде» [Петрушевская 2007в: 331]. Встреча Светы и Лёли происходит по возвращении Лёли с детьми из больницы. Лёля готова с ножом отстаивать свою жизнь и жизни детей. Но перевес на стороне более сильной физически Светы, цинично заявляющей: «Сейчас я тебя зарежу, и всё у нас будет в порядочке» [Петрушевская 2007в: 343]. Эти слова вскрывают патологическую сущность героини: как женщина она должна стремиться к созиданию, а на самом деле участвует в убийстве; задуманное ею преступление не вызывает в ней ужаса и отвращения, наоборот, она подходит к делу спокойно и рассудительно. Судя по поступкам, её «звериная» суть, в отличие от брата («охотник и убийца подняли свои головы»), никогда не скрывалась, поэтому героиня дожила до 50 лет без семьи, детей. Как Света больна духовно, так и тело её поражено сифилисом. Если у Лёли от любви с Даниилой рождались дети, то от брака с Никитой их не было. Света от акта любви получает болезнь, что вычитывается как приговор ей, изменившей женскому естеству и его высоким целям. Семантика имени Светлана соотносится с прилагательным *светлая* [Суперанская 2005: 358], тогда как на самом деле душа героини оказывается чёрной.

И если Лёля думала справиться с нею, то она ошибалась: «Слабую Лёлю она могла скрутить легко», «Она наступила на нож и всей тушей прижала Лёлю к стенке» [Петрушевская 2007в: 341]. Несмотря на перевес в физической силе, Лёля начинает бороться и уничтожать соперницу морально: «Мужа у тебя <...> не будет... Все только на твои деньги зарятся...», «Детей ты уже не заведёшь, <...>. К пятидесяти годам это трудновато...», «Да еще и с твоим диагнозом» [Петрушевская 2007в: 349]. А потом Лёля стала вдохновенно врать: «У меня везде сёстры! Так что берегись! Куда бы ты ни пошла, они везде тебя найдут, поняла? Смотри, берегись, когда будут делать уколы тебе!» [Петрушевская 2007в: 313]. Лёля сумела протянуть время до прихода соседки, Тамилы, в квартире которой «раздался громовый лай

Джерика» [Петрушевская 2007в: 342]. «Звериная» природа Светы требовала равного соперника. Таковым в повести оказывается немецкая овчарка Джерик – зверь по сути, ставший, однако, орудием мщения за все грехи Светы: «Могучий зверь налетел на тётку и её опрокинул» [Петрушевская 2007в: 313].

Защищая детей, Лёля готова была убить («Сейчас я тебя убью, гадина!» [Петрушевская 2007в: 313]), но обстоятельства сложились так, что погибают её обидчики. Петрушевская описывает Лёлю готовой «вонзить в любое место этой твари (Светы. – С.Ч.)» [Петрушевская 2007в: 313] нож. Однако Лёля не измаралась, не опустилась на уровень окружавших её людей. Даже из такого страшного испытания, ставшего для неё инициационным, она выходит чистой («молоденькая медсестра, совершенный ангел в белом» [Петрушевская 2007в: 309]). Материнство изменило Лёлю, выявив в ней качества, позволившие противостоять злу, сопротивляться и победить.

В повести архетип матери выполняет воспитательную функцию, так как через конфликт и идейное содержание помогает читателю не только увидеть чужую судьбу, но и примерить её и таким образом «понять себя». Л. Петрушевская не критикует социальную действительность, в её произведениях – итог горьких размышлений над теми трагическими ситуациями, в которых оказываются современные женщины.

**Итак**, рассказы «Еврейка Верочка» и повесть «Конфеты с ликёром» позволили выявить и обобщённо представить ряд черт, обусловленных положительным аспектом материнского архетипа: безграничная любовь к ребёнку, полная самоотверженность, доброта; если в семье нет отца, мать сделает всё, чтобы вырастить и воспитать своего ребёнка. В художественном мире Л. Петрушевской главной ценностью является материнство, представленное как способ восстановления космоса из хаоса и возможности возрождения в потомстве.

С рассказом «Еврейка Верочка» и повестью «Конфеты с ликёром» идейно-тематически перекликаются и другие произведения Л. Петрушевской



(«Чёрная бабочка», «Чудо», «Три лица», «Ветки дерева», «Мечь», «Отец и мать», «Остров летчиков», «Материнский привет», «За стеной» и др.), в которых понимание писательницей предназначения женщины объясняется архетипом матери. Логика и идейно-эстетическое содержание этих произведений основываются на соответствии замыслу Л. Петрушевской, по которому читатель мог бы «вдуматься в жизнь другого человека, склониться перед его мужеством», потому что материнство в современном мире – сложная стезя, по которой женщине идти одной непросто. Показывая хаос современной жизни, её бытовые реалии, художественным сознанием Л. Петрушевская, тем не менее, отмечает жизнеспособность традиционных ценностей, укоренённых в архетипе матери.

### **2.2.2. Повесть «Время ночь» и рассказ «Круги по воде»: реализация типа «страшная» мать**

В диалоге *мать – дочь* рассмотрим другой тип матери – «страшной». Возникновение этой архетипической пары связано с древней верой в двух хозяек мира – мать и дочь, которые управляли им, пока не пришло забвение матриархальной стадии мышления [Рыбаков 1994: 356, 357]. У большинства богинь плодородия есть дети, а именно дочери: Деметра и Персефона, Латона (имя связано с ликийским *lada*, «жена», «мать» [Лосев 1994б: 51]) и Артемида (по некоторым мифам, Артемида родилась раньше Аполлона, что позволяет считать его появление в изначально женском тандеме позднейшим дополнением [Рыбаков 1994: 362]). В славянской мифологии также имеется пара *мать – дочь*: Лада (ср. с Лето) и Леля. Главное качество этих богинь – их материнская сущность, и в этой ипостаси они репрезентируют совершенно разные модели поведения: с одной стороны, дают жизнь (Деметра, Латона, Лада, Анна, Мария), с другой – требуют взамен полной покорности, безусловной любви (как, например, Деметра).

Архетип Великой Матери в качестве «страшной» получает у Л. Петрушевской авторское решение, когда писательница показывает тип матери-тирана: «Мать всегда говорила <...>. Она всегда настаивала <...>, тиранка» («Младший брат») [Петрушевская 2008 б: 241].

Повесть «Время ночь» вызвала в своё время бурную полемику на страницах периодики [Черняева 1988, Владимирова 1990, Щеглова 1990, Савкина 1990, Зорин 1992, Липовецкий 1994, Ремизова 1996].

В мифопоэтической проекции ночь репрезентируется как символ тьмы и дьявола; физической смерти и призраков, приведений, теней; природного и, следовательно, женского начала. «Ночь страшна высвобождением неконтролируемой энергии хаоса: такова Вальпургиева ночь» [Шейнина 2007: 60]. В японской мифологии в иероглифическом обозначении богини подземного царства Ёми-но куни имеется идеограмма «ночь», что отразило древнейшие представления о стране мёртвых как о мире, погружённом в вечную тьму [Пинус 1994: 433]. В представлениях древних греков Никта (Ночь, Нюкта, Никс) наряду с Эребом была дочерью страшного Хаоса.

О героях Л. Петрушевской О. Лебёдушкина отзывается как о ночных жителях, которые, «словно по команде, пробуждаются ближе к ночи. <...> Ночь – время интенсивной жизни, событий и происшествий» [Лебёдушкина 1998: 204-205]. Такая трактовка повести соответствует и пафосу статьи Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, рассматривающих проблему существования человека в ситуации хаоса [Лейдерман, Липовецкий 1993].

В этом произведении мы встречаемся с особым типом повествования, представляющим собой монологи двух женщин, в которых воссоздаются их субъективные впечатления. Сюжетную канву произведения составляет психологическая война матерей и дочерей: бабка Серафима (старая шизофреничка), её дочь Анна Андриановна (писательница, ассоциирующая себя с Анной Ахматовой, «графоманша») и двадцатидвухлетняя внучка Алёна (трое детей), оставшись без мужей, ведут борьбу за любовь друг друга, при этом ломая свои и чужие судьбы, калеча души. По мнению критиков,

«Время ночь» – «повесть об испепеляющей любви. Во-первых, это любовь, поглотившая душу самой Анны Андриановны. <...> Нельзя не расслышать иступленную, захлебывающуюся от умиления любовь к дочери, сыну, внуку, заглушаемую наружным хамством и оттого превращающуюся в особого рода садизм. Во-вторых, эта любовь, которой Анна Андриановна стремится поглотить все вокруг себя. Любовь деспотическая, ревнивая: когда мать ревнует дочь к её мужчинам, а внука к своей дочери, когда "маленький мой" неизбежно тянет за собой "сволочь неотвязную"» [Лейдерман, Липовецкий 1993: 244].

В основе повести – дневники Анны Андриановны и Алёны. Такая форма предопределила возможности объективного повествования, описанные С.Н. Бройтманом: «Глубина и всеохватность психологической интроспекции, исчерпывающее знание всех внутренних движений героев», тон, «приближённый к интенции <...> героя», что в совокупности ведёт к «саморазоблачению сознания» [Бройтман 2014: 246]. Убедительность Л. Петрушевской в этом произведении такова, что читатели увидели в Анне Андриановне писательницу [Петрушевская 2003: 307-317].

Обе женщины анализируют свои отношения и поступки, рассматривая себя и других с точки зрения рефлектирующего сознания. Мифологемы «сердце» и «ум» постоянно употребляются обеими. Чем же мотивированы их поступки: умом или сердцем? Это важно выяснить для понимания данного произведения, так как жизнь «по сердцу» предполагает проявление благородства и чистоты помыслов, а жизнь «умом своим» – холодный расчёт и торжество низменного.

В дневниковых записях Алёны лексема «ум» не встречается, тогда как «сердце» – три раза: «только сердце падало в пятки» – когда пришла первая любовь, «сердце билось сильно-сильно», – когда Алёна теряет невинность, «сердце падает», – когда молодая женщина представляет, что почувствует жена её начальника, в ванной которого она забыла свои постиранные трусики. Алёна молода, живёт сердцем, но по мере взросления учится у

матери азам семейной войны: «Я держу оборону, хотя дочь время от времени наносит удары» [Петрушевская 1996а: 327]. Поведение Алёны свидетельствует о явном сопротивлении матери. К концу повести Алёна уже является матерью троих детей, что можно трактовать не как гипертрофию материнских инстинктов, а как гипертрофированный Эрос. Его причиной К.Г. Юнг считает «патологическое преувеличение личности другого человека», в данном случае – матери, которую Алёна хочет превзойти. «Женщина подобного типа превращает в самоцель романтические и сенсационные приключения; она интересуется женатыми мужчинами <...>, её цель – разрушить их брак <...>. Когда же цель достигнута, её интерес к этому мужчине пропадает <...>, и тогда приходит очередь следующего. <...> В подобных ситуациях не выигрывают ни они сами, ни их жертвы» [Юнг 2005: 223-224].

Десять из тринадцати упоминаний лексемы «сердце» приходится на дневники Анны Андриановны, к нему героиня даже обращается: «Сердце, сердце!» Казалось бы, что именно сердечной и теплотой определяются отношения матери и дочери, однако слова с корневым морфем «ум» используются в речи Анны Андриановны чаще (34 словоупотребления): «торжество её разума», «умудрилась», «разумеется», «подразумеваемая», «мерцает огонь ума», «изумительно», «искра разумного», «задним умом». Как пишет К.Г. Юнг, «женщины подобного типа на самом деле не способны на какие-либо реальные жертвы, хотя и продолжают "жить для других". Главное для них обеспечить собственные материнские права, что выражается в стремлении показать свою власть, фанатически настаивая на своём» [Юнг 2005: 222]. И как апофеоз звучит хвала сопернице, у которой в своё время Анна Андриановна едва не увела мужа: «Тут она ворвалась и всё перевернула, *умница, женщина с жаждой разрушения*, они многое создают! Разрушится, глянь, новое зеленеет что-то разрушительное тоже, как-то по костям себя собирает и живет, это мой случай, это просто я, я тоже такова для других (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1996а: 345]. Амбивалентная

характеристика, данная и чужой жене, и себе, показывает Анну Андриановну как человека не вполне адекватного, не нормального, тем более что в её речи преобладает следующие фразы: «сойти с ума» (5 словоупотреблений) и «сумасшедшая» (6 словоупотреблений). При этом героиня говорит, что у неё «всё просчитано в уме при первом же взгляде. Как у шахматистки» [Петрушевская 1996а: 315]. Иногда в рассудочную жизнь Анны Андриановны врываются чувства, и тогда она говорит о себе «без ума», «безумно» (5 словоупотреблений), что, однако, не есть сумасшествие: «Я считаю, что самое главное в жизни – это любовь. Но за что мне все это, я же безумно её любила! Безумно любила Андрюшу! Бесконечно» [Петрушевская 1996а: 315]. Анна Андриановна – поэт, который, по Пушкину, «На всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом» родит [Пушкин 1993: 478]. Героине также нравится сравнивать себя с Анной Ахматовой, их имена звучат почти одинаково: Анна Андриановна – Анна Андреевна. Однако если и случаются Анне Андриановне редкие выступления перед публикой, то это не та зрительская аудитория, которая была у великой Ахматовой. Поэтому и самохарактеристика героини *Я поэт* представлена в гротескном виде. Два мира – мечты и реальности, а следовательно, желания быть поэтом и невозможности реализоваться в таком статусе – противопоставляются в повести. Не состоявшись как поэт, героиня «реализует» себя в семье и превращается в тирана: жертвами становятся сознательно недокормленный внук Тёма, он же «сволочь неотвязная», непонятая, оскорблённая и вследствие этого покинувшая дом Алёна, старая и потому ставшая в тягость мать, которую Анна Андриановна сдаёт в психиатрическую больницу. Американская исследовательница «женской» прозы Е. Гоцило, говоря об особенностях этой повести, подчеркнула, что в ней Л. Петрушевская выступила новатором в описании типажа «женщины-тирана» [Гоцило 1991: 141].

Но действительно ли так невыносимо тяжела дочерняя ноша Анны Андриановны, или же это её запоздалая месть уже своей матери за

разрушенное семейное и женское счастье? «А баба Сима нашего папу считала дармоедом, ловкачом и тэ дэ. Как она скорбно ликовала, когда он приехал за вещами и увольняться! Как демонстрировала! Как была мила и ласкова со мной: кобра, которая теперь плачет на своей подушке и пищит, что все её разворовывают» [Петрушевская 1996а: 347]. Когда-то Сима разрушила жизнь Анны Андриановны («баба Сима нас доконала»), которая, в свою очередь, разрушает жизнь Алёны, однако именно такие отношения характеризуются как «материнская связь» [Юнг 2005: 222]. Главное для обеих – «обеспечить собственные материнские права, что выражается в стремлении показать свою власть, фанатически настаивая на своём. И они нередко преуспевают в этом <...> стремлении, уничтожая не только свою личность, но и личности собственных детей» [Юнг 2005: 222].

Анна Андриановна страшится утратить любовь дочери, и поэтому не принимает первой любви дочери. Обычная квартира превращается в полигон для военных действий, на котором Анна, виртуознейший стратег и хладнокровный воин, сталкивает членов семьи, вешая груз ответственности за происходящее на юную Алёну: «Чего тебе умирать, живи со своим пашенком будущим, но учти! Если ваша семья состоится только при условии его (зятя. – С.Ч.) прописки, тогда я, честно говоря, не знаю, стоит ли такая семейка со стороны Андрея, которому негде будет приткнуться, и со стороны мамы в психбольнице?» [Петрушевская 1996а: 332-333].

Организованный Анной брак Алёны был заранее обречён, что Анна наверняка осознавала с высоты своего жизненного опыта. Тем не менее, она идёт до конца, чтобы потом начать войну с дочерью, которую, по мнению Анны Андриановны, «следует лишить права на материнство», с зятем, к которому испытывает «ненависть», с сыном Андреем, стравливая его с зятем («И ты меня защитишь от подлеца! (зятя. – С.Ч.)» [Петрушевская 1996а: 341]), с матерью, которую кладёт в психбольницу, уговорив себя, что так лучше для внука: «Я поняла, что не могу взять мать домой, не имею права перед Тимошей, за что ему эти дела, этот запах зверинца, эти крики и

обвинения, эти моча и кал, и никакая пенсия ничего не возместит, тем более такая мизерная, она встанет поставит чай и подожжёт дом» [Петрушевская 1996а: 380]. Устраивая брак дочери (на будущего зятя пришлось «надавить»), Анна в согласии с собой «приговаривает» Алёну к мучению. Это уже её материнская месть за то, что когда-то она сочла себя покинутой из-за появившейся у Алёны подруги Ленки: «Я умилялась её кудряшками (куда что девалось), её огромными, ясными, светленькими, как незабудки, глазками, которые излучали добро, невинность, ласку – всё для меня... <...> Всё потом было тьфу, всё отобрано и брошено к первым попавшимся ногам этой Ленки» [Петрушевская 1996а: 347]. «Без детей, которых она произвела на свет, женщина уже не мыслит своего существования. Она напоминает Деметру, которая своей упрямой настойчивостью заставляет богов дать право обладания дочерью. <...> Своё выражение её бессознательный Эрос находит в жажде власти» [Юнг 2005: 222].

Таким образом, семейные отношения у Л. Петрушевской показаны как взаимопереплетение ревности и желания получить любовь. Героини, не состоявшись как женщины, замещают отсутствие мужской любви любовью детей, *требуют* её и, не получив желаемого, тиранят детей, разрушая молодые семьи и калеча судьбы. Нежелание матерей, сначала Серафимы, потом Анны, «отпустить» ребёнка, понять, что ему суждено в жизни пройти свой путь, стремление обладать ребёнком, полностью подчинив себе, обуславливают начало войны между матерями и дочерьми. В повести конфликт в отношениях *мать – дочь* разрешается следующим образом: бабка Серафима должна умереть в психбольнице, Алёна с тремя детьми уходит из дома, Анна Андриановна кончает жизнь самоубийством. Любить «без ума» для неё – любить всем сердцем и в ладу с собой – невоплощённая мечта. «Женщина, которой предопределено судьбой быть источником смуты, не всегда обречена на разрушительную роль, за исключением разве патологических случаев» [Юнг 2005: 232]. Но случай Анны Андриановны действительно патологический, поэтому «она сама превращается в жертву

собственной смуты. <...> Если женщина такого типа не осознает своих функций, если ей неизвестно, что она "часть той силы, что без числа творит добро, всему желая зла", то она сама пострадает от войны, которую начала» [Юнг 2005: 232].

Дневники двух героинь представляют собой полный рефлексии женский мир, подобного которому в русской литературе до Л. Петрушевской не было. В повести «Время ночь», говоря словами Н.Д. Тамарченко, «мы видим абсолютное равноправие автора и героев как субъектов познания мира, ибо это познание в обоих случаях дано как самосознание бытия» [цит. по: Бройтман 2014: 246]. Как у Л. Толстого, так и у Л. Петрушевской «диалектика души» приводит человека «к неким автономным и непреложным ценностям» [Бройтман 2014: 248]. На наш взгляд, Анна Андриановна перед смертью постигает Тайну Бытия с его устоявшимися законами, перед которыми «все – молодые, старые, дети – приравнены друг к другу...» [Куралех 1993: 66]. Героиня сама себя судит за совершённую по отношению к матери, детям, внуку ошибку, проходя через ад собственной души.

Отношения дочерей и матерей Л. Петрушевская показала во всей их сложности: «О ненависть тещи, ты ревность и ничто другое, моя мать сама хотела быть объектом любви своей дочери, то есть меня, чтобы я только её любила, объектом любви и доверия, это мать хотела быть всей семьёй для меня, заменить собою всё. И я видела такие женские семьи, мать, дочь и маленький ребенок, полноценная семья! Жуть и кошмар. Дочь зарабатывает, как мужик, содержит их, мать сидит дома, как жена, и укоряет дочь, если она не приходит домой вовремя, не уделяет внимания ребенку, плохо тратит деньги и т. д., но в то же время мать ревнует дочь ко всем её подругам, не говоря уже о мужиках, в которых мать точно видит соперников, получается в результате полная мешанина и каша, а что делать?» [Петрушевская 1996а: 378-379]. Так Л. Петрушевская описывает модель семьи конца XX – начала XXI века, альтернативы которой не видит.



Галерею «страшных» матерей продолжает героиня рассказа «Круги по воде» (2008): «целеустремленная, аккуратная, всё у неё в порядке, мужа выгнала. Всю жизнь мечтала о балете, в детстве провела несколько лет в хореографическом кружке, так как в школу при Большом театре несправедливо не приняли» [Петрушевская 2008: 53]. Налицо не разрешённый в детстве конфликт: желание учиться в балетной школе и всё-таки не танцевать, потому что «говорили о недостаточной выворотности ног» [Петрушевская 2008: 53]. В дочери мать хочет реализовать СВОИ детские неосуществлённые желания – стать артисткой балета – и относится к девочке как к своей собственности. Таким образом, писательница сразу объясняет суть конфликта между матерью и дочерью, которая вовсе не желает становиться балериной, но «что делать», если она родилась «с прекрасной выворотностью ног» [Петрушевская 2008: 53]. В тексте рассказа имплицитно присутствует фаустовский сюжет, сопряжённый с темой назначения человека.

Галя превращается в «упрямого подростка», не желающего заниматься балетом. А когда мать повела девочку к врачу, она «стала вырываться у всех из рук, покатила на пол, кричала и вся была в слезах и соплях, буквально скользкая, и вот только тогда и оказалось, что всё правда, о чём толковала её мать подругам и врачам» [Петрушевская 2008: 54]. Желание подчинить сопротивляющуюся дочь толкает женщину буквально на преступление против собственного ребёнка: она помещает девочку в психбольницу. Матери важно сломить волю дочки: «Галя подтвердила, что не будет танцевать новогодний концерт, и заплакала. "Хорошо, – сказала мать, – ну ладно, тогда надо взять у врача справку об освобождении. <...> Галя возразила, что ей не нужна справка, ходить туда она больше не будет, а мать только вздохнула: "Опять вопрос, подумай обо мне!" Почему-то Галя подчинилась и пошла, и так всё и поехало, кончилось буйным отделением опять» [Петрушевская 2008: 56].

Когда мать в очередной раз пришла в психбольницу, врачи уже и «на неё профессионально зорко смотрели <...>. Внимание, это тоже важно: перед их уходом, оформивши все бумажки, заведением сказала ей быстро (якобы в утешение), что за стенами их больных – "наших больных" – ходит гораздо больше, чем лежит тут. И что надо *лечиться всегда всей семьёй. Не только дочкам, но и мамашам*, подчеркнула она как бы заботливо. Так многозначительно она сказала на прощание и быстро пошла, видимо, опасаясь справедливого и язвительного ответа относительно того, кому ещё может понадобиться срочное лечение – и этот ответ последовал (курсив наш. – С.Ч.) [Петрушевская 2008: 59]. Замечание заведующей вызывает гнев матери именно потому, что слова врача являются ПРАВДОЙ, с которой женщина не хочет смириться. Своей одержимостью она доводит дочь до голода. Забрав из больницы морально раздавленную и растолстевшую от лекарств Галю, мать сажает её на диету: «В холодильнике был только кефир. Она его пила, обливая себе грудь, ела сырые овощи, морковь и капусту, и всё это на глазах у учеников: хрум-хрум – грызь – ням-ням, своё хлебало раскрыв с чавканьем» [Петрушевская 2008: 58].

Галя умерла, но перед смертью перепилила и сломала свою палку для упражнений. Трагический финал рассказа обусловлен конфликтной ситуацией, которую создала мать. Желание танцевать стало «теневогой» частью души героини, и именно «тень» становится диктатором, подчиняя себе, в том числе, и положительные стороны личности женщины. Беда девочки в том, что, имея способности к балету, она, тем не менее, начинает его ненавидеть, потому что мать, стремясь всеми силами отправить её к станку, *забыла* учесть желания дочери. Девочке надо было бы настоять на своём, но не получается, поэтому и рассказ о том, как дочь не может противостоять матери. Галя отказывается выступать, и её наказывают психбольницей, пытается избегать ссор и всё равно оказывается в больнице. Способов побега от «страшной» матери остаётся не так уж много.

Последний, самый действенный и радикальный, – смерть. Девочка его и использует.

Выявление и анализ художественных контактов Л. Петрушевской с негативной составляющей материнского архетипа дают более полное представление о системе творческого мышления писательницы.

**Итак**, в повести «Время ночь» и в рассказе «Круги по воде», к которым примыкают рассказы «Медяя», «Бедное сердце Пани», «Сынок», «Дитя», повесть «Маленькая Грозная» и др., Л. Петрушевская показала тип матери-тирана, а также причину появления такого типа: не каждая женщина готова отказаться от абсолютной власти, которую даёт материнство; чувствуя свою ненужность, такая женщина доступными ей средствами будет настаивать на выполнении ребёнком её требований. В этих двух произведениях показано отрицательное воздействие архетипа Великой Матери. Л. Петрушевская показывает разные аспекты любви с её разрушающей или созидающей функцией. Деструкция сообщается этим образом ещё и через социальные проблемы: обе героини находятся во власти, с одной стороны, нищеты, с другой – мечты о балете, соответственно, о славе, успехе, поклонниках. Обе женщины, не реализовавшиеся в социальном плане, становятся на путь саморазрушения. Примечательно, что Л. Петрушевская отчуждает таких матерей от других людей: в русском варианте повести «Время ночь» писательница лишает Анну Андриановну жизни, героине рассказа «Круги по воде» врач-психиатр напрямую говорит о необходимости лечиться. Покинутые детьми героини наказываются одиночеством, поэтому их модель отношений с детьми можно проинтерпретировать как негативную, осуждаемую писательницей.

Для женщин жизнь сердцем естественна, и сознательное разрушение героинями Л. Петрушевской данной природой психологической гармонии можно рассматривать как диалектику *женской* души, что и показала писательница.

Неспособность некоторых женщин к внутренней перестройке обуславливает пребывание в психологическом тупике, из которого не только нет выхода, как показывает Л. Петрушевская, но и, что самое важное, героини выхода не ищут, потому он им не нужен. Поэтому отрицательные качества, заложенные в героинях представленных произведений, остаются доминантными с начала до конца. «Если женщина "единственна для себя самой", потребность следовать своим внутренним ценностям побудит её делать то, что дает ей удовлетворение и имеет значение лично для неё, независимо от мнения других людей» [Болен 2005: электронный ресурс]. На уровне архетипа «мать – дитя» такая позиция неизменно приведёт к конфликту. Характеризуя образную систему произведений писательницы, Н. Лейдерман и М. Липовецкий отмечают разрыв «самых фундаментальных человеческих отношений – между родителями и детьми» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 611]. Обращение к проблеме взаимоотношений «отцов и детей» включает Л. Петрушевскую в ряд писателей, гениально раскрывших сложность родственных отношений, возникающую при этом глубину внутриличностных конфликтов (И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, М.А. Шолохов). Однако писательница обращается к этой теме вовсе не с дидактической целью указать на грехи. Отношения «мать – дитя», в которых архетип матери проявляется так многопланово и многообразно, Л. Петрушевская рассматривает в фокусе женского взгляда, как бы изнутри: она не только бесстрашно *показывает* галерею «страшных» матерей, пренебрегая обвинениями в осквернении святыни, но и решительно *сбрасывает* таких женщин с пьедестала, видя свою задачу в том, чтобы запечатлённым в слове фактом действительности спровоцировать в читателе вопрос к себе: «Я такой же?»

### **2.2.3. «Любящая» мать в образе «страшной» матери: амбивалентность характера**

Рассмотрев типы «любящих» и «страшных» матерей, мы хотим обратиться ещё к одному, амбивалентному, сочетающему качества первых двух, выявленному в женских образах повести «Свой круг» и пьесы «Бифем».

В повести «Свой круг» (1988) образ матери интересен достаточно неожиданным решением, когда, узнав о своей смертельной болезни, главная героиня в пасхальный праздник при друзьях и бывшем муже Коле с его новой женой избивает семилетнего сынишку. Предчувствуя бездомность и одиночество сына, женщина вынуждена выступить в ипостаси «страшной» матери: «Я выскочила, подняла его и с диким криком "Ты что, ты где!" ударила по лицу, так что у ребенка полилась кровь, и он <...> стал захлебываться. Я начала бить его по чему попало, на меня набросились, скрутили, воткнули в дверь и захлопнули» [Петрушевская 2008б: 116]. Героиня не без оснований полагает, что это едва ли не единственный способ заставить отца взять на себя заботу о мальчике после её смерти. «Хитрая женщина берёт удар на себя – зная "свой круг" как облупленных, разыгрывает злую, жестокую мать», – так передаёт суть произведения М. Ремизова и решительно встаёт на сторону главной героини [Ремизова 1996: 4]. «Сложнейшая интрига, <...> основанная на ювелирно точном психологическом расчёте, оканчивается блистательным успехом», – вторит ей А. Зорин [Зорин 1992: 200]. Оба критика пишут очень эмоционально, однако их позиции представляются верными.

За вполне бытовыми ситуациями в повести незримо мерцает древнейший сюжет о судьбе матери, отдавшей миру сына: евангельская история о Христе. Только Л. Петрушевская, как в своё время А. Ахматова в «Реквиеме», пересказала эту историю с точки зрения матери. Л. Петрушевская – человек своего времени, и её формирование как творческой личности пришлось на 60-е годы, время, когда интеллигенция получала, пусть и слабые, импульсы «серебряного» века. Влияние этой литературной эпохи осуществлялось посредством публикаций произведений

«возвращенных» И.А. Бунина, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой и др. Не исключено, что образ «страшной» матери был «подказан» именно творчеством великой поэтессы: «Младший сын был ростом с пальчик, / Как тебя унять, / Спи, мой тихий, спи, мой мальчик, / Я дурная мать» [Ахматова 1990а: 173]. На наш взгляд, повесть пронизана аллюзиями на творчество А. Ахматовой, на которых мы будем останавливаться поподробнее.

Главным в повести становится эпизод, когда гости собираются расходиться после бурного застолья. Для героини это последняя возможность устроить судьбу сына.

До момента избиения Алёша показан худым, гнилозубым, писающим в свою кровать, одним словом, слабым и жалким. Именно таким его воспринимает собственный отец, и героиня показывает мальчика глазами Коли. Он «кричал на Алёшу, что тот не так ест, не так икает, не так сидит и роняет крошки на пол, <...> что <...> все время смотрит телевизор и вырастет чёрт те чем, не читает ничего, сам не рисует. <...>. В конечном итоге Коля любил Алёшу, но он бы его любил гораздо больше, если бы ребёнок был талантливый и красивый, блестящий в учебе и сильный в отношениях с товарищами. *Тогда бы Коля любил его гораздо больше, а так он видел в нём себя самого и бесился* (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2008б: 108]. По Мелетинскому, архетипика ребёнка может реализоваться следующим образом: через «уродство, слабость, пассивность, не подающие никаких надежд на будущее», ребёнок предстаёт «невинной жертвой», от которого «пытаются избавиться». Коллизия «отец – сын» раскрывается посредством ситуации «отец испытывает сына, отец пытается извести сына» [Мелетинский 1994: 108], что в повести выражается в нежелании Коли брать сына в новую семью.

Избитый мальчик воспринимается *своим кругом* как жертва. Так как «без жертвы нет творения» [Словарь символов... 2006: 57], то после эпизода избиения начинается новый, следующий, виток космогонии. Для Алёши, жизнь которого отныне будет разделена на два этапа, закончилась полоса

детства и началось взросление. Жизнь ребёнка получила новый вектор: вместо детского дома он получит сестру, семью, то есть *свой круг* заботящихся о нём людей, «которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти» [Петрушевская 2008б: 118]. Не избеи главная героиня сына, *свой круг* не увидел бы в нём жертвы и не пожалел, а Коля не забрал бы в свою новую семью. Но выставить Алёшу жертвой может только сама мать, что она и делает и при этом ждёт от мальчика прощения и понимания. Почему же женщина верит, что Алёша способен на это? Рассказчица упоминает, что сын воспитывался её родителями (архетип «мудрых стариков»), которые являются носителями, как выяснилось, моральных ценностей. Мальчик, которому эти ценности привиты с детства, уже не сможет от них отказаться. Он показан как физически ущербный, но, с другой стороны, наделённый большим сердцем и душой. В конце повести героиня раскрывает характер ребёнка с заложенными в нём умом, добротой, нравственностью и умением понимать. Она надеется на его прощение, потому что они, мать и сын, люди из одной семьи, *одного круга*.

«Меры», которые предпринимает отчаявшаяся женщина, приносят свои плоды, то есть всё происходит, как *она* запланировала: муж забрал сына, друзья возненавидели. Однако это не пугает женщину: «Я же устроила его судьбу очень дешевой ценой. Так бы он после моей смерти пошел по интернатам и был бы с трудом принимаемым гостем в своём родном отцовском доме» [Петрушевская 2008б: 118]. Её фраза «очень дешевой ценой» никак не вяжется с тем, как героиня обошлась с сыном. Что же она имеет в виду? Нам кажется, что эта фраза имеет определённый подтекст, тем более что в ней содержится лексическая ошибка. Цена может быть низкой или высокой, но не может быть дешёвой. На наш взгляд, эта оговорка подсказывает, что в оценке героев и их поступков можно совершить ошибку.

Вспомним, что говорят члены *своего круга* после избиения: «И были слышны чьи-то рыдания и крик Нади:

– Да я её своими руками! Господи! *Гадина!*

И кричал <...> Коля:

– Алёшка! <...> Я забираю! Всё! К *едрени матери* куда угодно! Только не здесь! Мразь такая!» [Петрушевская 2008б: 116].

«Мразь» и «гадина», а также упоминание «едрени матери» в контексте нашего исследования обретают дополнительный смысл, который и помогает увидеть *настоящую* жертву. Характеристики однозначно отрицательные, и обе лексемы вместе заставляют читателя представить *чудовище*, как и воспринимает Алёшину мать *свой круг*.

«Когда жертвой являлось *первоначальное чудовище*, основной акцент делался на упорядочении пространства посредством умерщвления этого чудовища, символизирующего хаос и ужас предначальной эпохи (причём "чудовищным" предстаёт именно его неопределённость, аморфность): оно должно быть уничтожено, чтобы уступить место новому мирозданию (курсив наш. – С.Ч.)» [Словарь символов... 2006: 57]. Так как по отношению к своим детям всякая мать является первоначалом, то героиня Л. Петрушевской в мифопоэтической проекции выступает как первоначальное чудовище. Указанные характеристики чудовища (неопределённость, символ хаоса, чудовище должно быть уничтожено) соотносятся с образом главной героини:

– неопределённость (неопределённость главной героини выражается в том, что Надя её называет *гадиной*, а Коля мразью, оба воспринимают героиню по-разному),

– связь с хаосом («...богиня-мать связана <...> с дикостью (хаосом)...» [Рабинович 1994: 180]),

– насильственная смерть, через которую восстановится порядок. Космогонические мифы содержат истории о разделении первоначального существа на части. М. Элиаде пишет: «...ничто не может существовать долго, если оно не "одушевлено", не наделено "душой" посредством жертвоприношения – прототип строительного ритуала, оно произошло при основании мира» [Элиаде 1998: 35-36]. Ритуальное убийство в повести заменяется тем, что «...на меня набросились, скрутили, воткнули в дверь...»,



женщину не убивают, но, во-первых, покидают смертельно больную, а во-вторых, разлучают с сыном, что для любящей матери равно разрыванию надвое. Проявление ахматовского дискурса возникает, когда «животный» образ героини дополняется «звериным» образом самого времени: «Вы меня, как убитого зверя, / На кровавый поднимете крюк...» [Ахматова 1990в: 243].

Женщина сама спровоцировала *свой круг*, приняв удар на себя. После её смерти Алёша должен был пойти в детский дом, но в повести Л. Петрушевской мать закрывает собой сына, вызвав ненависть, презрение и изгнание из *круга*. «И вот вся дёшево доставшаяся сцена с избиением младенцев дала толчок длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алёши, с его благородными новыми приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти. Так я всё рассчитала, и так оно и будет» [Петрушевская 2008б: 118]. Героиня приняла страшное решение: самой взойти на Голгофу. Она человек жёсткий не только по отношению к другим, она безжалостна и к себе, когда дело касается её ребёнка. В художественном мире Л. Петрушевской **мать восходит на крест**, замещая сына собою. Быть распятой – это её сознательный выбор, за благополучие сына она готова заплатить любую цену. Героиня может быть любой, но материнство – это то качество, которое возносит её среди членов *своего круга* на недостижимую высоту, потому что женщина проявляет, прежде всего, небывалую силу духа. Эта сила и даёт ей возможность изменить реальность и выполнить то, чего она хотела для сына – чтобы в его жизни начался новый и счастливый этап.

Таким образом, в повести настоящей жертвой является мать Алёши, которая заместила сына собой, поэтому и цену героиня обозначает как «дешёвую». И в этом смысл её великой жертвы. Поступок героини заставляет видеть в ней «любящую» мать, разновидность архетипа Великой Матери. Такое предположение обуславливает поиск соответствующего потенциала, о котором пишет Е.Г. Рабинович. Главная героиня – воплощение мифологемы Богини-матери, что подтверждается следующими характеристиками: во-

первых, она мать, во-вторых, творит для сына новую реальность, в-третьих, новая семья Алёши – Коля и Мариша – будут жить в квартире мальчика.

Главная героиня делает так, что её сын не только станет частью семьи Коли и Мариши, но и все вместе они после смерти героини будут жить в её трёхкомнатной квартире, которая для мальчика является родным Домом: «И ещё хорошо, что вся эта групповая семья будет жить у Алёши в квартире, у него в доме, а не он у них, это тоже замечательно, поскольку очень скоро я отправлюсь по дороге предков» [Петрушевская 2008б: 118].

Таким образом, главная героиня – «любящая» мать, которая, реализуя архетипические материнские установки, творит новый миропорядок для сына. Но тема пары *мать – сын* на этом не будет исчерпана. В памяти *своего круга* и Коли женщина останется почти детоубийцей, «любящая» мать останется скрытой для них под образом «страшной» матери. Однако один человек со временем всё-таки поймёт, что это был всего лишь хорошо отрежиссированный спектакль, который отчаявшаяся мать разыграла, чтобы обеспечить будущее ребёнку. Этим человеком и станет выросший Алёша: «Алёша, я думаю, приедет ко мне в первый день Пасхи, я с ним так *мысленно договорилась, показала ему дорожку и день*, я думаю, он *догадается*, он очень сообразительный мальчик, и там, среди крашенных яиц, среди пластмассовых венков и помятой, пьяной и доброй толпы, он меня простит, что я не дала ему попроситься, а ударила его по лицу вместо благословения. Но так лучше – для всех. Я умная, я понимаю (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2008б: 118]. О тесной связи между ребёнком и матерью говорят лексемы «мысленно договорилась» и «догадается». Связь одновременно настолько глубока и тонка, что проходит на метафизическом уровне. Главная героиня, потеряв сына при жизни, вновь обретёт его, когда он придет к ней с прощением на могилу. Для неё, мёртвой, произойдет воскрешение – начнётся новая жизнь в памяти мальчика. Таким образом, именно через материнское отношение и доверие вырисовывается внутренняя сущность Алёши. И снова – явная переключка с А. Ахматовой: «Буду тихо на

погосте / Под доской дубовой спать, / Будешь, милый, к маме в гости / В воскресенье прибегать» [Ахматова 1990б: 104].

Судьба главной героини предрешена, потому что как мать она является воплощением бессменного круговорота жизни. Женщина восстанавливает космическую жизнь, но она же ей и подчинена, поэтому приходит и её время покинуть мир. «Смерть здесь входит в целое жизни как её необходимый момент, как условие её постоянного обновления и омоложения. Смерть здесь всегда соотнесена с рождением, могила – с рождающим лоном земли. <...> Смерть включена в жизнь и наряду с рождением определяет её вечное движение» [Бахтин 1990: 59]. И смерть героини знаменует новый виток жизни – появление нового жизненного, временного круга, когда интересы мальчика будут блюсти прежде всего и прежде своих. В следовании жизненных кругов один за другим заключены бесконечный жизненный круговорот времени, смена поколений, явления онтологические.

Пьеса «Бифем» примыкает к повести «Свой круг» не только ситуацией «мать – дитя», но и решением образа матери. «Натуралистический дискурс в ней выражен даже в более сгущенной, откровенной форме, чем в повести "Время ночь". Семейная тема здесь предстает в основном в физиологическом, низменно-плотском ключе» [Прохорова 2008а: 129]. Жанр пьесы, выстроенной как *диалог* матери (Би) и дочери (Фем), Л. Петрушевская так и обозначила, «уйдя» в сторону и предоставив героиням возможность самим, без явного авторского присутствия, выразить женский взгляд на мир и роль женщины в нём.

Писательница «закручивает» сюжет, и читатель не сразу догадывается о связи между Би и Фем, матерью и дочерью, носящими такие замысловатые имена. Героини постоянно соряются, и поначалу кажется, что «Бифем» – это одна из натуралистических зарисовок писательницы на тему «матери и дочери». «Цепляют» только номинативы, но именно они и содержат «отгадку». Так, би – «приставка, обозначающая: состоящий из двух частей, имеющий два признака» [Современный словарь иностранных слов 1993: 94],

фем – от латинского «фемина» – женщина [Современный словарь иностранных слов 1993: 641]. К таким же выводам приходит и Т.Г. Прохорова: «Поскольку в творчестве Петрушевской воплощается женский взгляд на мир, имя ФЕМ можно истолковать как сокращённое от "фемина" – женщина, а БИ, означающее "два", выражает авторскую идею родства, той связи, которая дана человеку самой природой» [Прохорова 2008а: 234].

Из фабулы мы узнаём, что Фем, спелеолог по профессии, погибла в пещере. Мать не смогла перенести это горе и похоронила лишь израненное тело дочери: «Я же тебя похоронила, вместо головы подушечку...» [Петрушевская 2007а: 302]. Казалось бы, что читатель становится свидетелем «игр разума» матери, которая не в силах принять смерть дочери. Что же женщина сделала с её головой? Она просто снова, как в период беременности, «предоставила» своему ребёнку тело: на плечах две головы. Поэтому мать и носит у Л. Петрушевской такое «объясняющее» имя. Би – это, по Петрушевской, быть матерью, то есть состоять из себя и своего ребёнка, неважно, мёртвый он или живой, потому что даже погибшему ребёнку мать, насколько это в её силах, постарается дать или продлить жизнь.

Насколько же велика любовь матери? Л. Петрушевская отвечает на этот вопрос пьесой «Бифем», где у главных героинь одно тело на двоих. Именно в этом произведении, как нам кажется, писательница раскрывает до конца семантическое наполнение её излюбленной пары *мать – дочь*: давать жизнь ребёнку, продлевать её, насколько это возможно, думая только о счастье ребёнка.

Би и Фем мечтают разделиться и обзавестись собственными телами. Но доктор Колин, лечащий врач, получает труп мужчины, поэтому выбор у героинь не велик: Фем придётся стать мужчиной. И пожившая мать предостерегает дочь от ошибок в связи с её будущим новым телом: «Но ты будешь другим человеком. Ты верная. Ты будешь верный, будешь бриться. Следи за собой. Она (возможная будущая сожительница. – С.Ч.) будет

стирать на тебя, гладить. Ходи только в чистом. Чтобы козлом не пахло. У отца геморрой. Принимай вазелин натошак. Гадость жуткая. Что еще... Ну, печень у тебя нехорошая. К проституткам не ходи, нахватаешься» [Петрушевская 2007а: 301]. И тут мать находит, как обезопасить будущее дочери, хотя, казалось бы, уже все советы и наставления даны. И опять двухголовая мать-чудовище готова принести себя в жертву: «А то можешь вообще жить со мной. А меня ты знаешь. Я покричу, но накормлю и постираю, уберу. Всё куплю. <...> А ты будешь со мной ходить всюду, меня защищать одним своим мужским видом. При мужчине женщина угнетена, но защищена. Станут меня гнать <...>, так ты только скажешь: "Отхлынь, таких, как ты, я через унитаза сливаю!" – и всё. Принесёшь мне букет на Восьмое марта и на день рождения... И на Новый год. Если заболею, тоже купишь лекарства, скипятишь воду... Ну и за квартиру будешь платить. Нет, я денег на это тоже дам... Буду тебе ботиночки покупать... Заботиться... При женщине мужчина сыт, обут и одет. Долго живёт...» [Петрушевская 2007а: 301-302]. Исследователи отмечают, что в образе Бифем аккумулирована главная идея творчества Л. Петрушевской – «потребность, необходимость связи и одновременно невозможность её осуществления в нормальной, естественной форме» [Прохорова 2008а: 234]. В последней сцене жизнь героев «словно переписывается с черновика на белом, из неё уходят вражда и ненависть, взаимное непонимание. Мать и дочь освобождаются от коры грубости и хамства и снимают ставшие чужими прежние маски» [Прохорова 2008а: 129].

Мифологическая пара *мать – дочь* получила интересную трактовку в работах К.Г. Юнга: «Идея изначальной богини Матери-Дочери, где обе сливаются в едином существе, в своём истоке является одновременно и идеей повторяющегося рождения» [Юнг 2005: 140]. В пьесе «Бифем», несмотря на её гротескную природу, Л. Петрушевская также «выражает идею смысложизненной связи, которая существует между матерью и дочерью» [Прохорова 2008а: 234]. Эту связь психоаналитик объясняет попыткой

«осознать универсальный принцип жизни, судьбы всего смертного» [Юнг 2005: 140]. Пара *мать – дочь* значима для Л. Петрушевской, так как является, по мнению писательницы, опорой существования женского рода. Каждая дочь опирается на свою мать, так будет и в жизни дочери, когда она, в свою очередь, станет матерью, поэтому в произведениях Петрушевской рядом с дочерью всегда есть мать, которые «мыслятся как выражение смены поколений и возможности достижения бессмертия <...> за счёт того, что по принципу партиципации душа ребёнка участвует в душе матери» [Мелетинский 2006: 68].

**Таким образом**, показывая тип «любящей» матери в образе «страшной», Л. Петрушевская, прежде всего, актуализирует социально-психологический аспект этих произведений: разрушение семьи, утрата ценности отцовства, женское одиночество – темы, ставшие главными в творчестве писательницы. Героини представленных произведений страшными для нормального человеческого сознания способами пытаются решить свои проблемы – избить ребёнка или присоединить к голове дочери тело мужчины. Касается писательница и темы сиротства, которая, накладываясь на современный социально-исторический уклад, получает драматическую окраску: Коля («Свой круг») не взял бы сына в свою новую семью после смерти первой жены. И здесь архетип матери выполняет коммуникативную функцию, которая даёт возможность приобщаться к опыту, дистанцированному исторически. По мнению Е.М. Мелетинского, в древности понятие «сирота» появиться не могло, так как существовало представление о матери как о всеобщей матери, для которой «чужих» детей не было.

\*\*\*

**Итак**, анализ образной системы позволил выявить включённость мировоззрения писательницы в систему архаического миропонимания, что проявилось на уровне функционирования материнского архетипа. Выше

говорилось о взаимосвязи обычной женщины и Богини-матери, уподоблённых на основе древней концепции плодородия, когда «сакральность женщины находилась в прямой зависимости от святости земли» [Широкова 2003: 314]. Материнство, зафиксированное архетипом как структурой коллективного опыта человечества, стало осмысляться как главная функция женщины, что и было закреплено мифом. Следует отметить, что созидательная функция героинь Л. Петрушевской, реализуемая в материнстве, даёт возможность напрямую выйти к типологическим обобщениям. Смыслы начального архетипа Великой Матери, включающие библейско-мифологические аллюзии, расширяются и усложняются посредством многомерности его реализаций: в произведениях писательницы выявлено три типа матерей (тип «любящей», тип «страшной», тип, совмещающий обе характеристики, то есть амбивалентный). Анализ архетипа матери как фундаментальной художественной доминанты образной системы у Петрушевской позволяет, во-первых, представить сложную по эмоциональному содержанию рефлексию женской души, во-вторых, выявить этические и аксиологические константы художественного мира писательницы.

Современная писательница, Л. Петрушевская репрезентирует верность тем воззрениям, в которых ещё древний человек обозначил материнство не только как главную творящую функцию женщины, но и как естественную потребность каждого в сохранении и продолжении своего рода. Пройдя расстояние «большого времени» (М.М. Бахтин), эти воззрения не потеряли своей актуальности, став традиционными. Именно к *традиционным* ценностям и апеллирует писательница, вновь и вновь доказывая значимость материнства в современных социально-исторических условиях, какими бы сложными они ни казались. В рассказе «Еврейка Верочка», повести «Свой круг» и пьесе «Бифем» архетип матери выступает в качестве побеждающего смерть жизнетворящего начала. Материнство у Л. Петрушевской является моделью таких отношений, когда утверждается бытие матери и ребёнка,

заключённое в вечном круге рождений. Анализ образов Л. Петрушевской в таком контексте выводит проблематику её произведений на уровень философской проблемы о назначении человека, которая у писательницы получает индивидуально-авторское решение: назначение женщины в материнстве.

Воспитательная функция архетипа «мать – дитя» заключается в экспонировании того многообразного опыта человечества, благодаря которому каждый имеет возможность вырабатывать собственные ценностные реакции по отношению к диалогу двух сущностей материнства. Эстетическая же функция проявляется в характерологическом содержании образов, а также в сюжетах и конфликтах представленных произведений, усложняя их аксиологическим контентом (проблема ценностей, нравственного выбора).

### **2.3. Художественная проекция двойного архетипа anima – animus: маскулинизация женщин**

В аналитической психологии anima и animus выступают как психологические проекции, соответственно anima души мужчины обладает «характеристиками женского существа», «компенсацией женщине служит мужской элемент» – animus [Юнг 1997а: 24, 25]. В описаниях содержания архетипа anima-animus отмечается не только положительная, но и, в большей мере, отрицательная сторона. Анима «непредсказуема, капризна, легко поддаётся настроениям, неуправляема, неустойчива эмоционально», а также «склонна к жестокости, злобности, лживости, унынию, двуличию»; анимус «упрям, деспотичен, догматичен, спекулятивен» [Юнг 2005: 259].

Е.М. Мелетинский предлагает литературоведческую рецепцию этого архетипа, говоря, что «"анима" для мужчины и "анимус" для женщины воплощают бессознательное начало личности, выраженное в образе противоположного пола» [Мелетинский 1991: 42].



По мнению же Я.В. Погребной, «архетипы не определяют типа поведения, они указывают на ситуации, в которых <...> заложены возможности ремифологизации <...> поведения персонажа <...>, он (архетип. – С.Ч.) ориентирует на распознавание противоречий развития, *перехода с одного возрастного этапа на другой* (курсив наш. – С.Ч.)» [Погребная 2006: 346].

Для выявления содержания архетипа anima – animus в женских образах обратимся к текстам писательницы: пьесам «Чинзано», «День рождения Смирновой», «Квартира Коломбины» и «Лестничная клетка», рассказам «Грипп», «Перезимуем» и др., в которых архетип выполняет прежде всего воспитательную функцию.

Лейтмотив пьес «Чинзано» (1973), «День рождения Смирновой» (1977), «Три девушки в голубом» (1980) М. Туровская определяет как желание героев «выжить, выдержать в разваливающемся или, напротив, слишком плотно обступающем быту» [Туровская 1985: 250]. Пьеса «День рождения Смирновой» написана как продолжение «Чинзано»; в «Чинзано» сквозь призму «алкогольной нирваны» показаны «герои нашего времени», во второй пьесе – «героини». Алкогольный напиток «Чинзано» становится центральным семиотическим символом, объединяющим тексты. «Чинзано» – марка вермута, производимого в Италии, вырабатывается только из одного сорта сладкого винограда Moscato Bianco (Белый мускат) и имеет ярко выраженный сладкий вкус, поэтому считается напитком, которому именно женщины отдают предпочтение. В первой пьесе цикла его пьют исключительно мужчины, что можно трактовать, во-первых, как возможность показать внутренний мир героев («Что у трезвого на уме, у пьяного – на языке»), а именно отсутствие мужественности и неспособность на «мужские» поступки, а также как способ «обнажить в смешном и страшноватом диалоге гибельный – для дома, семьи и работы – распад личности» [Туровская 1985: 250]. Во-вторых, употребление «женского» напитка мужчинами позволяет показать Петрушевской, что мужчина

перестал быть таковым и в её художественном мире «перенимает» женские качества: право на слабость, защиту сильного, наконец, употребление «женского» напитка. В-третьих, в пьесе и мужчины, и женщины говорят о своих проблемах, смерти, несбывшихся мечтах, но их жизнь от распития сладкого «Чинзано» ни в коей мере не становится слаще. У героев Петрушевской нет ни счастья, ни сладкой «дольче виты», поэтому использование лексемы «Чинзано» в качестве заголовка придаёт ироничный оттенок этим двум произведениям.

В рассказах «Перезимуем» и «Грипп» мужа главных героинь перенимают функции женщин, а жёны вынуждены брать на себя функции мужчин, что на уровне ступеней индивидуации вычитывается как реализация архетипа «anima – animus».

В основе рассказа «Грипп» такое нередкое в художественном мире Петрушевской явление, как супружеская ссора: «Все уже давно знали, что они, эти муж и жена, живут между собой плохо. Они не стеснялись присутствующих, не говоря об их дочери. К ним даже редко ходили гости, чтобы не стать случайными свидетелями каких-то тяжелых, невыносимых сцен» [Петрушевская 1996б: 34]. Ситуация вычитывается как хаотическая, стремительно движущаяся к разрешению, для того чтобы начался новый космогонический цикл, так как периодическое возрождение необходимо. М. Элиаде в качестве ритуалов периодического возрождения называет «ежегодное изгнание демонов, болезней и грехов» [Элиаде 1998: 86].

Во время очередной ссоры, когда муж болел гриппом, жена, забрав маленькую дочку, ушла от него, в чём была. В рассказе подчёркивается театральность этой ссоры. Муж не поверил, что они ушли навсегда и не вернутся («Эта необходимость <...> вернуться и <...> муж снисходительно знает, что жена никуда не денется и всё-таки придет...» [Петрушевская 1996б: 36]), а жена усомнилась в том, что муж действительно собирается выброситься в окно («Жена <...> стала <...> собирать <...> вещи.... Жена <...> старалась не обращать внимания на мужа... Затем она увидела пустые

коробочки и пакеты, валяющиеся на полу <...>. Жена <...> сделала на эту тему замечание, и тут снова началась обычная ссора, <...> и, когда он заплакал, жена пошла к шкафу и стала собирать свои вещи. Она обернулась, только почувствовав струю морозного воздуха. Муж стоял на подоконнике. И вот что, во-первых, вменяется ей в вину сейчас: вместо того чтобы подбежать и снять его с подоконника, она резко, демонстративно отвернулась и продолжала собирать вещи. Это должно было показать мужу, что она ему не верит, как он не верил ей, и считает этот его жест *позой*, пустым *актерством*, желанием *спекулировать*, *капризом* и так далее (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1996б: 36-37]).

Капризы и позёрство больше присущи психологии женщины, нежели мужчины. «Эта противоположность возникает вследствие того, что <...> мужчина вовсе не вполне и не во всём мужествен, но имеет (в норме) и некоторые женственные черты. <...> Это обстоятельство объясняет, почему именно <...> мужчины подвержены характерным слабостям: к побуждениям бессознательного они относятся женски-податливо и легко подчиняются их влияниям» [Юнг 1986: 164]. В образе мужа проактуализированы феминные качества, и мы видим капризного мужчину и сильную женщину, которая, как бы тяжело ей ни было, будет жить. «И в конце концов, это *она* могла лежать <...> в гробу, <...> разве что только исключить то, что *она была женщиной* и её очень трудно представить в таком беспомощном состоянии, в каком находился он в течение этих пяти дней. Уж наверняка *она*, цепкая, как все женщины-матери, как-нибудь нашла бы выход из положения, не стала бы есть высушенный чай из чайника и крахмал из банки. *Она* бы наверняка что-нибудь бы придумала, нашла бы выход из положения, раскрыла бы дверь квартиры и легла бы на пороге, чтобы кто-нибудь увидел, если уж не было сил выходить. А у него ведь были какие-то силы даже после этих пяти дней, сумел же он в конце концов вскарабкаться на подоконник! *Она бы нашла выход из положения, потому что у неё была дочь*, а это много значит не только в том смысле, что дочь стала бы ухаживать за матерью, нет: дочь

была еще слишком мала, нет, дочь наверняка бы заразилась, и именно матери с её температурой, бредом и бессознательным состоянием пришлось бы и идти в магазин и в аптеку, и готовить, и влажной тряпкой подметать в квартире, чтобы ребёнку было чем дышать. Так что трудней было бы представить себе именно жену в гробу по такому малому, несерьёзному поводу, как ссора. <...> *Может быть, все то, что произошло с мужем, могло произойти и с женой, не будь у неё дочери, не будь ей необходимо жить во всех, любых обстоятельствах* (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1996б: 36]. Как пишет Юнг, «самые женственные женщины часто оказываются <...> неисправимыми, настойчивыми и упрямыми, обнаруживая эти свойства в такой интенсивности, которая встречается только <...> у мужчин» [Юнг 1986: 164]. Подверженность мужчин архетипу «анима» объясняется тем, что «на этапе взрослого "я" фигура Великой Матери» может получить негативное «освещение», которое вызовет бегство от матери и сопротивление ей, что может привести к самоубийству [Мелетинский 1994: 8]. Невозможность преодоления негативной «анимы» приводит героя рассказа к смерти.

В мифопоэтической традиции болезнь и ссора выступают как разрушители гармонии. Их завершение обозначает новый цикл космогонии. Писательница подчёркивает, что ссоры – обычное явление в семье героев. Но последняя ссора происходит на фоне заболевания героя гриппом. И именно болезнь мужчины-отца, но не женщины-матери может закончиться летально. В мифопоэтическом аспекте болезнь и последовавшая за нею смерть героя вычитываются как «вариант ритуального преобразования старого (слабого, износившегося, потерявшего свою силу) бытия в новое, полное потенциальных сил и возможностей для благополучного существования коллектива» [Байбурин 1994: 46]. Обновление мира произошло, когда муж погиб и женщина с ребёнком осталась одна. Отношения с мужем вычитываются как изжившие себя, поэтому героиня не воспринимает всерьёз позёрство мужа на подоконнике. И позднее именно невмешательство

ставилось женщине в вину. Семья – первостепенная ценность в аксиологическом локусе Петрушевской, однако писательница показывает только её суррогат – мать и дитя. Н. Лейдерман и М. Липовецкий пишут об искажённости «человеческих отношений, особенно в семье или между мужчиной и женщиной; ненормальность этих отношений неизменно приводит её (Петрушевской. – С.Ч.) персонажей к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества: вообще Петрушевская выразила в своих пьесах катастрофический кризис семьи как социального института» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 611].

В основе сюжета рассказа «Перезимуем» – встречи и беседы двух знакомых, Виктора Ивановича и Ирины Петровны. У него – жена, дети, машина, дача, героиня же живёт с дочерью, ученицей выпускного класса. Внешне Ирина Петровна неинтересна: «неприметная, как серая уточка», «небогатое личико с серыми глазами – женщина не первый сорт» [Петрушевская 1996б: 200]. Отличаясь по материальному благосостоянию, герои разнятся и отношением к жизни. Виктор Иванович, которому жизнью дано так много, с некоторым высокомерием относится к жизненной непрактичности Ирины Петровны: и денег у неё нет, и дочку надо устраивать в институт, а денег опять нет, и с мужем, который ещё и квартиру собирается отсудить, разведена: «У неё нет мужа, то есть он есть, но он *рожает* нового ребёнка от своей аспирантки и потому *отсудил* у Ирины Петровны полквартиры (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1996б: 197]. «В юнгианских терминах можно было бы сказать, что» у мужа Ирины Петровны «происходит индивидуализация образа "анима"» [Мелетинский 1994: 32], и в художественном мире Л. Петрушевской мужчина тоже *рожает*.

В пьесе «Квартира Коломбины» Л. Петрушевская идёт дальше и, собственно, завершает процесс феминизации героя-мужчины: «Пьеро переодевается. Вешает на ширму носки, брюки, трусы, рубашку. Берёт с ширмы поочередно пояс с чулками, бюстгальтер, платье...» [Петрушевская 2007б: 308]. Мужчины не только капризничают и отбирают жильё у своих

жён и детей, но и носят женскую одежду и даже *рожают*. Мужчина перестал считаться таковым («какие-то страшные недомужчины» [Петрушевская 1995: 109]), и Петрушевская зафиксировала результат этого процесса. К сожалению, Пьеро, одетый в женскую одежду, не может спрятать усы, поэтому пришедший Арлекин задаёт резонный вопрос Коломбине: «Дочь? А почему усы?» На что Коломбина отвечает: «Это она баловалась. Понимаешь, приклеила усы стекловатой... *Девочки, они всегда хотят стать мальчиками...*» [Петрушевская 2007б: 308]. Пользуясь терминами теории архетипов К.Г. Юнга, можно сказать, что процесс индивидуации для героев рассказов «Грипп», «Перезимуем», пьесы «Квартира Коломбины» завершён, архетип негативной «анимы» не преодолен и переход на следующий этап невозможен.

Зато в повести «Маленькая Грозная» Л. Петрушевская показывает «тройной уровень маскулинизации героини: осуществление ею исконно маскулильных функций традиционно маскулильными средствами, усугубляющееся маскулинным именем героини» [Ровенская 2001: 156], которая названа в честь Ивана Грозного и И.В. Сталина – Грозной и Сталинкой. Важная особенность поэтики Л. Петрушевской – называть своих героинь мужскими именами, за которыми сразу встают мифологемы «вечных образов» [Приходько 1999: 201]. В рассказе «Музыка ада» главная героиня названа Гамлетом, в «Али-Бабе» – Али-Бабой, в рассказе «По дороге бога Эроса», по мнению И.Н. Зайнуллиной, роль Дон Жуана достаётся Ольге [Зайнуллина 2004: 69]. В пьесе «Любовь» героиня носит гендерно расширенное имя – Евгения Ивановна, в рассказе «Еврейка Верочка» рассказчица мечтает о новых брюках, таких же, как и предыдущие. Через имя, одежду, поступки в женщинах актуализируются мужские качества, что, по мнению Т. Ровенской, «интерпретируется Петрушевской как женская судьба» [Ровенская 2001а: 156]. Сильной половиной человечества писательница показывает женщину, тогда как мужчину – однозначно слабой

[Павлова 2006, Рыкова 2007]. Феминизация мужчин и маскулинизация женщин – одна из главных черт поэтики писательницы.

Юра из пьесы «Лестничная клетка» предстаёт как один из самых циничных героев художественного мира Л. Петрушевской: «Юра: «Семья в настоящее время не существует». Галя: «А что же?». Юра (философски): «Существует женское племя с детёнышами и самцы-одиночки» [Петрушевская 2007б: 276]. В этих словах – исторический контекст произведения, и писательница показывает «явления национальной субстанции» [Чёрная 2004: 534]. Сравнение с самцами как половой характеристикой особей животного мира возвращает мужчин на уровень архетипа «тени». Неоднократное использование («Сколько раз уже была повторена эта ситуация...») писательницей историй с разводом в качестве сюжетной основы произведений позволяет, с одной стороны, воспринимать уже эти истории как бытовые, но с другой – именно закономерность и частотность заставляют видеть в них нечто роковое. Л. Петрушевская не ищет причин разводов в социальной несправедливости, такое положение вещей для неё уже выше статуса общественных проблем. Это дыхание самой Жизни во всём её разноцветии.

Подводя итоги, можно сказать, что в фокусе женского взгляда Л. Петрушевской вырисовывается неприглядный образ современного мужчины, представленный во многих произведениях: «Акакий», «Вещи великого человека», «Али-Баба», «Упавшая», пьесы «Любовь», «Три девушки в голубом» и др., что позволило американскому искусствоведу и критику Лидии Панн в своё время говорить о «мужчинооставленности» женщин Петрушевской [Панн 1994: 199]. В художественном мире писательницы мужчины ведут борьбу с женщиной, теряя свои исконно мужские качества. Герои-мужчины характеризуются не только нравственной деструкцией, но обретают психологические и физиологические черты, идущие в разрез с понятием «настоящий мужчина» (потребительское отношение к жизни, неумение любить, черствость, жестокость). За моральной деградацией

следует и физическое вырождение (мужчины носят женскую одежду и «рожают»). Но всего страшнее, как показывает писательница, – непонимание современными мужчинами своей несостоятельности и ничтожности. Отсутствие духовности и ответственности у мужчин также выступает одной из основных причин, из-за которых женщина вынуждена взять на себя мужские функции. Проблему, которой касается Л. Петрушевская, можно обозначить как смену социальных ролей, вызванную советским или современным историческим контекстом. Революционные изменения привнесли трансформацию в образ женщины, которая превратилась в андрогина, машину-автомат для выполнения определённой социальной роли [Лобанова 2007: 40]. Для мужчин подтверждением их маскулинности были роли строителя социализма, солдата, защитника Отечества. Отсидевший или погибший в лагерях мужчина также считался привлекательным образом с романтическим ореолом. Но время изменилось: отпала надобность в защите, советские идеалы обесценились из-за критики сталинского режима, вера в коммунистическую утопию была утрачена [Здравомыслова, Тёмкина: электронный ресурс]. Определённая модель маскулинности, получившая наибольшую популярность в 1970-е годы, была представлена в литературе творчеством Ф. Абрамова, В. Солоухина, В. Шукшина, В. Распутина, В. Белова. Они создали образ российского мужика, крестьянина-труженика и философа. Лучше всего эта модель была отражена в прозе писателей-деревенщиков, которая показала, что герой-мужчина может реализовать себя в общении с землёй, первостихией и Праматерью. Герой-горожанин, по Л. Петрушевской, утратил свои первоначала мужественности. Если мужчина архаической эпохи видел себя охотником, защитником, добытчиком, то мужчина советской эпохи в ожидании изредка раздаваемых посписочно благ больше времени вынужден был проводить в простаивании в очередях за спиртным. Виктор, герой рассказа «Али-Баба», «оказался в этом пивбаре после недолгой внутренней борьбы, поскольку, не заставши нужного человека в конторе, <...>, он решил пообедать <...> в пивбаре жидким



хлебом, как он называл пиво» [Петрушевская 1996а: 297]. В очереди за пивом Виктору, бывшему спортсмену, *посчастливилось* познакомиться с женщиной, именно *посчастливилось*, потому что алкоголизм у него сопровождался дополнительными расстройствами: «...И наступила ночь любви. <...> Али-Баба замолчала и с нежным, материнским чувством в душе благодарно заснула, после чего немедленно проснулась, потому что Виктор обмочился» [Петрушевская 1996а: 298-299]. Али-Баба – имя героя арабских сказок «Тысяча и одна ночь», но в рассказе Л. Петрушевской «тема удачливого Али-Бабы получает совершенно новое, горько-ироническое осмысление» [Прохорова 2009б: 60].

Обобщённая судьба женщин показана писательницей в рассказе «Младший брат»: «Но и у неё было всё как у других тяжело пашущих женщин – муж паразит на шее, никогда его не заставишь вбить гвоздь или поменять лампочку, затем дочь привела в дом квартиранта так называемого, поселенца, <...> это сокровище, по-мужски пьющее и курящее, т.е. без продыху, муж Дианы тоже попивал, но и он растерялся» [Петрушевская 2008б: 229].

**Таким образом,** архетип *anima – animus* помогает выявить не лучшие стороны героев-мужчин, однако позволяет Л. Петрушевской показать в своём творчестве тип современной женщины: прежде всего мужественной, духовно сильной, не пасующей перед трудностями жизни, что даёт возможность говорить о воплощении писательницей национального архетипа русской женщины. В представленных женских образах архетипическое начало (верная и любящая жена; слабая женщина, защищённая мужчиной) редуцируется типическим содержанием и индивидуально-конкретным, что помогает писательнице представить вариант женской судьбы определённого исторического отрезка. Такая структура образов Л. Петрушевской объясняется не заданным ракурсом изображения, но особым качеством художественной системы, которую исследователи определяют как «матриархатную» [Ремизова 2000, Ровенская 2001а]. На наш взгляд,

существующая социальная ситуация требует того подхода, который и определила для себя Л. Петрушевская: «... Но: как повод к немедленному размышлению о жизни, может быть? Или к долговому?» [Петрушевская 2003: 317].

В произведениях писательницы пара мужчина/женщина актуализирует оппозиционные отношения, в которых присутствие мужчины рядом с женщиной нередко приводит к смерти последней («Упавшая», «Я люблю тебя», «Фёдор Кузьмич» и др.). Линия, начатая Л. Петрушевской по развенчанию мужчины, заканчивается его приближением к антигерою. Реализация архаической модели *мужчина – защитник – добытчик* и *преданная женщина* в творчестве Л. Петрушевской невозможна.

Воссоздавая в своём художественном мире советскую действительность, Петрушевская предельно реалистична: старые роли уничтожены, потому что не только разорвалась связь времён, но и разрушены традиционные устои, в частности, институт семьи, и в этом социальном хаосе герои пытаются выжить. Писательница фиксирует этот кризис, совмещая архетипы с повседневностью, о чём писали Н. Лейдерман и М. Липовецкий. Эту особенность поэтики писательницы справедливо отметила и Т. Касаткина: «Творчество Петрушевской в высшей степени метафизично. За её простенькими, на первый взгляд, маленькими рассказиками стоят глубокие и вечные вещи» [Касаткина 1996: 217].

Говоря о воспитательной функции архетипа «*anima – animus*», нужно помнить о его амбивалентной природе: в женском может преобладать мужское, а в мужском – женское. Утрата (или добровольный отказ?) мужчинами своих традиционных ролей заставляет женщин взять их на себя, что обуславливает многоплановость внутреннего конфликта женщины на современном историческом отрезке. Какова будет роль мужчины в мире сильных женщин? В способности женщины справиться Л. Петрушевская не сомневается, однако репрезентирует картину мира, в которой «пары / сшитые локтями <...> / никогда не расстаются» [Петрушевская 2008: 488].

Эстетическая функция этого архетипа помогает понять авторскую позицию, вложенную в произведения. Героини Л. Петрушевской лишены возможности иметь нормальные полные семьи, дом, в котором именно мужчина является главой. Женские образы получают дополнительные коннотации, и тема женского одиночества перетекает в другую: разрушение семьи в её традиционном виде и переход к модели *женское племя с детёнышами и самцы-одиночки*, отражающей сдвиги социально-исторического периода конца XX – начала XXI веков.

#### **2.4. Идентификация героинь Л. Петрушевской в аспекте архетипов «персона – самость»: женщина как персонификация «земляной матери»**

На материале рассказов «Через поля», «Смотровая площадка», «Сон и пробуждение», «Мужественность и женственность», «Тёща Эдипа», быличек «Фонарик», «Материнский привет», сказок «Чёрная бабочка» и «Новые приключения Елены Прекрасной», а также «Карамзиндеревенского дневника» рассмотрим движение женских образов от архетипов «персона – самость» к индивидуально-авторским образам, которые и являются объектом анализа в данной главе.

«Персона», по определению К.Г. Юнга, – «это то, чем человек не является на самом деле, а то, чем он сам считает себя, и то, чем его считают другие» [Юнг 2005: 258]. К.П. Эстес называет персону «камуфляжем, который позволяет показать другим только то, что хотим мы сами, и не больше <...>. Это не только маска, за которой можно спрятаться, но присутствие, затмевающее привычную личность» [Эстес 2006: 100].

«Самость» занимает особое место в архетипической иерархии, так как включает ценностные аспекты личности («внимательность, совесть, терпение и т.д.» [Юнг 1997а: 36]), инверсия же этих ценностей возвращает человека к состоянию «тени». Репрезентацией архетипа «самости» Юнг

называет Христа, потому что он «есть подлинный образ божий, по чьему подобию сотворён наш внутренний человек» [Юнг 1997а: 50, 51]. Таким образом, «самость» – «высший духовный человек», «психическая целостность» [Юнг 1997а: 51, 299].

Таким образом, «персона» и «самость» – архетипы, имеющие противоречивое содержание, когда «самость» понимается как индивидуальное, внутреннее начало, а «персона» – «обращённое вовне, в социальную среду» [Погребная 2006: 329].

Анализ в героинях Л. Петрушевской качеств внутренней личности («самость») позволит выявить мифологическую реализацию архетипа Великой матери – мифологему Богини-матери в аспекте Матери-Земли.

В рамках исторической поэтики обращение писателя к периоду архаики является обусловленным, так как он сопряжён с возникновением архетипа в его первоначальном смысле, хотя К.Г. Юнг, размышляя о природе женского начала, относил его возникновение в область метафизики: «...где-то "за небесами" существует прототип, или изначальный образ матери, сверхпорядковый и предшествующий по отношению ко всем явлениям, в которых проявляется нечто "материнское" в самом широком смысле этого слова» [Юнг 2005: 210]. В его работах материнский архетип, эксплицированный из мифологического материала, идентифицируется с хтоническим типом – Матерью-Землёй [Юнг 2005: 241].

Однако к идее слитности женщины и земли ещё раньше пришёл А.Н. Афанасьев, отмечавший, что «женский тип воплощён <...> Матерью-Землёй». Богинь древнегреческого пантеона, а также Диану, Венеру, Фрею, Ладу, Мокошь, Зорю и позднейших Богородицу и Параскеву-Пятницу он считал «выразители этого типа» [Афанасьев цит. по: Топорков 2001: 351].

Уподобление женщины земле имеет более чем древние корни. Б.А. Рыбаков относит время возвышения культа женщины к IV тысячелетию до нашей эры, когда индоевропейская общность народов перешла к земледелию. «Земля, почва, нива, вспаханное поле были уподоблены женщине, понесшей

в чреве своём. Если сущность мировоззрения первобытного земледельца выразить простейшей формулой *зерно + земля + дождь = урожаю*, то <...> мы найдём отражение всех звеньев этой формулы, выраженных посредством женской фигуры. Земля, почва, вспаханное поле были уподоблены женщине; засеянная нива, земля с зерном – женщине, "понесшей во чреве своём". Рождение из зерна новых колосьев уподоблено рождению ребёнка. Женщина и земля сопоставлены и уравнены на основе древней идеи плодovitости, плодородия (курсив Рыбакова. – С.Ч.)» [Рыбаков 1994: 178].

Рождение детей стало уже не столь обременительным, как в охотничьем обществе, а при отлаженном земледельческом хозяйстве существовала постоянная потребность в рабочих руках. Ввиду этого и наряду с культом женщины рождение детей стало приветствоваться, что проявилось в свадебных обрядах, когда молодых посеяли зерном нового урожая, желая им, таким образом, благополучия и потомства. «Женщина уподоблена земле, рождение ребёнка уподоблено рождению нового зерна, колоса. В этом слиянии аграрного и женственного начал сказывается не только внешнее уподобление по сходству сущности жизненных явлений, но и стремление слить в одних и тех же заклинаниях и благопожеланиях счастье новой семьи, рождение новых людей и урожайность полей, обеспечивающую это будущее счастье» [Рыбаков 1994: 42]. Это время характеризуется изготовлением фигурок женщин с татуировкой следующего вида: посредине живота – косо поставленный квадрат, разделенный на четыре части с точкой-семенем в каждом [Рыбаков 1994: 179]. В сложном земледельческом менталитете рождался новый взгляд на женщину и вызревал образ Богини-матери. «То, что Земля вынашивает и порождает живые существа, является общераспространенным верованием. Во многих языках человек называется "рожденный Землей". С этим связано представление, согласно которому человеческая мать есть <...> представительница Великой земной Матери. Вместе с тем, благодаря такой связи женщина мистически уподоблялась земле. Вынашивание ребенка представлялось как вариация на человеческом

уровне плодородия земли (курсив наш. – С.Ч.)» [Широкова 2003: 314]. Культ женщины, зародившийся в эпоху земледелия, приобрёл вполне выраженное оформление и законченность, просуществовавшие достаточно долгое время. На стадии земледельческого мышления древние люди считали Богиню покровительницей урожая и итогов хозяйственного года. У славян это была Макошь, в греческой мифологии – Гея, Рея, Деметра, иногда Артемида, Афродита и даже Афина; в ассиро-вавилонской – Иштар; в Малой Азии – Кибела; в Египте – Исида. «Все это многообразие имён свидетельствует не столько о различии представлений, сколько о повсеместности их, о стягивании локальных божеств в создание образа Великой Матери» [Рыбаков 1994: 367]. В свете исследований Б.А. Рыбакова интересно следующее замечание К.Г. Юнга: «Мозг унаследован нами от наших предков. <...> Таким образом, ребёнок при вступлении в жизнь уже обладает органом, готовым действовать точно так же, как действовали подобные ему органы в истекшие века. В мозгу заложены <...> образы <...>, согласно которым издавна образовывались мысли и чувства всего человечества, включающее всё богатство мифологических тем» [Юнг 1986: 154].

О параллелизме образов женщины и поля говорят и современные исследователи. П.А. Гринцер, анализируя схему «биографии» мифологического персонажа, замечает, что часто основой становились «календарные мифы», а также «мифы об умирающем и воскресающем божестве растительности» [Гринцер 1971: 169]. В образе Ситы из «Рамаяны» учёному видится «земледельческая символика», «в "Ригведе" под именем Ситы читается богиня пашни» [Гринцер 1971: 171]. По Гачеву, Космос России – это «мать сыра земля» и «бесконечный простор» [Гачев 1998: 217]. Россия, таким образом, имеет две важнейшие характеристики: мать-земля и простор. Рассуждая о природе метафоры, С.Н. Бройтман обращается к параллелизму *девка – поле*, имеющему мифологическую семантику [Бройтман 2014: 50].

Ценность этих коллективных представлений в том, что они «не исчезают и в современном <...> обществе», – констатирует П. Арискин, анализируя

теорию мистического мышления (партипации) Л. Леви-Брюля. Далее исследователь добавляет: «Предмет может быть самим собой и одновременно чем-то иным. Он может находиться здесь и в то же время в другом месте» [Арискин 1999: 578]. По мнению Я.В. Погребной, партипационное мышление «базируется на метонимии», и в литературе современные персонажи являются метонимией «персонажей архаического мифа» [Погребная 2012: 68].

Героини писательницы связаны с образом земли через метонимию, имя, ассоциаты с землёй (могила).

В рассказе «Через поля» юноша и девушка идут домой через поле: «... Когда-то мы с ним один-единственный раз в жизни ехали вместе <...>; идти надо было <...> по голому полю, <...>, мы <...> не решались выйти на открытое пространство, такая гроза...» [Петрушевская 1995: 155]. Уже потом героиня поймёт, что ей «повезло встретить на жизненном пути очень хорошего и верного человека, сокровища его души вкупе с каплей под носом трогали меня до слёз, я была растеряна, не знала, что делать» [Петрушевская 1995: 157]. К горькому выводу приходит она, понимая, что «грелась душой после долгого и трудного жизненного пути, сознавая, что завтра <...> меня оторвут от тепла и света и швырнут *опять одну идти* по глинистому полю, под дождём, и это и есть жизнь, и надо укрепиться, <...> потому что человек светит только одному человеку один раз в жизни, и это всё (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1995: 157].

Поле и грязь, по которому идут герои, предстают метафорой «долгого и трудного жизненного пути» [Петрушевская 1995: 157]. Но путь по полю вычитывается и как свадебные испытания. Полюбив, героиня, тем не менее, отказывается от своих желаний, надев маску безразличия («персона»): «За столом он <...> взглядывал в мою сторону... Я знала, что всё это не моё и никогда не будет моё» [Петрушевская 1995: 157].

В семантике поля актуализируется образ мифологической матери-земли, метафорическим воплощением брачного союза которой с мужем-небом был

дождь. Отношения героев складываются на фоне сильнейшей грозы («молнии били в глинистую почву дороги», «ливень и молнии», «молнии, выскакивая то рядом, то подальше», «мы почему-то побрели под дождем по глине» [Петрушевская 1995: 155, 156]), что в мифопоэтическом аспекте выступает проекцией свадебного обряда. Развитие отношений героини и Вовика на фоне сказочно-мифологического брака неба и земли [Иванов, Топоров 1994: 528] позволяет посредством метонимии отождествлять героиню с землёй и её ассоциатом в рассказе – полем. «Моя голова, чисто вымытые и завитые волосы, покрашенные ресницы – всё пошло прахом, всё, моё легкое платье и сумочка, <...> – вообще всё» [Петрушевская 1995: 156]. Внешнее проявление архетипа «персона» смывается дождём (ритуальное очищение), и героиня рассказа «Через поля» предстаёт в своём естестве («самость») – быть землёй. Имя героя Вовик-Владимир («владеющий миром» [Суперанская 2005: 82]) также соотносится с территорией и, следовательно, землёй.

Мир людей и мир природы взаимно отражают друг друга, что придаёт философское наполнение создаваемой в рассказе картине мира, в которой брак земли и неба предстаёт извечной природной идиллией. Человек тесно связан с природой, которая создаёт повествованию фон, архетипически действуя на подсознание читателя. Однако в рассказе идея плодородия разрушена течением жизни: несмотря на взаимную симпатию, герои рассказа расстанутся («на даче его ждала невеста» [Петрушевская 1995: 156]). Однако в замечаниях героини («бедной Вовиковой невесте», «человек светит только одному человеку один раз в жизни» [Петрушевская 1995: 157]) содержится мудрое прозрение того, что совместная жизнь Вовика и его будущей жены вряд ли будет счастливой. В этом рассказе отсутствует социальный аспект, однако Л. Петрушевская пытается понять, что нарушено в мире людей, если они «светят» не тем.

В другом произведении, «Карамзиндеревенском дневнике», поле осмысливается как женщина: «за Окой / непомерные горизонты / нашей страны



/ мы присвоили / этому полю / звание / мисс мира / пардон / миссис мира / поле / полное колосьев / миссис...» [Петрушевская 2008а: 347]. Ока – широкая река, поэтому и горизонты должны быть такие же, под стать. И Ока, и горизонты – это Россия. Главная героиня «Карамзина», Людмила Петрушевская, живя в деревне с детьми, идёт в поле и, увидев его, именуется «мисс мира». «Мисс мира» как высший титул красавиц планеты Петрушевская отдаёт полю, подчёркивая тем самым его величественную красоту – широту пространства. Однако поле, полное колосьев, напоминает героине беременную женщину, поэтому сразу же в тексте идёт поправка – «мисс мира» трансформируется в «миссис мира». Здесь писательница, на наш взгляд, прямо следует архаическому пониманию слитности женщины и земли, что выражается англицизмом, словом из международного языка, понятным всем людям на планете.

Таким образом, в рассказе «Через поля» и в «Карамзиндеревенском дневнике» соединение в едином образе женщины и земли представлено метонимически.

В быличке «Фонарик» из сборника «Песни восточных славян» заблудившейся девушке помогает умершая бабушка Поля. «Идти по полю было нетяжело» и нестрашно, потому что девушка шла на свет фонарика. По дороге она начинает вспоминать свою бабушку Полю и её рассказы о том, как «замерзали на снегу усталые люди, которые хотели отдохнуть» [Петрушевская 1995: 360]. Образ бабушки Поли выстроен по схеме архетипа «мудрая старуха»: «Бабушка Поля умерла не так давно, она растила свою внучку от рождения и всё время с ней разговаривала» [Петрушевская 1995: 360], стремясь, видимо, передать девочке свой опыт и знания. В темноте героиня заходит на территорию кладбища и понимает, «что фонарик теперь светит на могилке бабушки Поли» [Петрушевская 1995: 360]. Вернувшейся домой девушке мама говорит, что они с отцом подумали, будто «бабушка Поля позвала тебя к себе», на что девушка отвечает: «Я была около неё. Баба Поля позвала меня» [Петрушевская 1995: 362]. Но позвала не с целью забрать

в свой потусторонний мир, а с целью спасти от взрыва газопровода. В быличке, построенной по схеме сказки «Крошечка-Хаврошечка», интересен именно образ загробного помощника – бабушки Поля, которая и из могилы помогает внучке, идущей по полю, когда в проложенном в земле газопроводе должен произойти взрыв. В корнях лексем *поле (земля)* – *Поля* содержится ассоциация с полем (и землёй), что подтверждается и анализом имени Поля. Поля в значении «Пелагея» образовано от *пеллагос* – *морская* – эпитет Афродиты [Суперанская 2005: 352, 350]. А.Ф. Лосев пишет, что миф об Афродите «отражает древнее хтоническое происхождение богини», которая представлялась «как богиня плодородия», «дарующая земле изобилие» [Лосев 1994а: 132]. «Вода может отождествляться с землёй как с другим воплощением женского начала» [Аверинцев 1994б: 240]. Таким образом, в быличке «Фонарик» бабушка Поля соотносится с землёй не только через имя, «потому что имена служат ядром личности и самой её сути» [Флоренский 2001: 88], но и через ассоциаты земли – поле и могилу.

В быличке «Материнский привет» рядом с братом появляется сестра, которая «никогда раньше его не любила» [Петрушевская 1995: 342]. Она помогала отсидевшему брату тем, что приносила деньги, продукты, убирала, одним словом, «взяла всё дела в свои руки» [Петрушевская 1995: 342]. Когда-то она оговорила мачеху, обвинив её в неверности отцу. Теперь она просит брата не верить ей, и действительно в письмах матери к отчиму он находит строчки, «в которых говорилось о любви, о верности» [Петрушевская 1995: 342]. Сестра больше не приходила, жизнь молодого человека пошла своим чередом. Когда уже его жена предложила пойти на кладбище к матери, то они увидели рядом две могилы – мамы и той сестры, что в юности помогла юноше. В этом произведении сестра предстаёт субституттом «земляной матери», а её действительная близость к матери и земле помогает героине физически преодолеть границу миров. Как пишет П.А. Гринцер, в древнеиндийском эпосе «Рамаяна» «Сита появляется на свет из борозды на поле <...>, а в заключение эпоса она вновь скрывается в земле,

попадая в объятия своей матери – богини земли» [Гринцер 1971: 172]. В фокусе теории двойничества Ю.М. Лотмана все женские персонажи былички сводятся к одному: *жена* ведёт мужа на могилу матери, *сестра* похоронена рядом с *матерью*, могила – местопребывание «земляной матери». Парадигма *жена – мать – сестра* актуализирует образ Богини-матери в аспекте Матери-Земли, мифологической персонификации архетипа Великой Матери.

В рассказе «Тёща Эдипа» баба Онька выбегает на поле, ложится, поёт и плачет: «Ой мамынька, ой возьми меня к себе» [Петрушевская 1995: 419].

Так, в творчестве писательницы проактуализирована метонимия *женщина – поле*, которую Р. Грейвс называет «естественной аналогией», потому что в древности женщина осмыслялась как «поле» [Грейвс 2010: 12].

Как точно заметил Я. Гримм, «при более пристальном рассмотрении почти все <...> божества выступают как порождения и расчленения одного-единственного: <...> богини – в качестве земли, <...> как матери, <...> давая пищу, прядя, обрабатывая поле, прекрасные в убранствах, любящие (курсив наш. – С.Ч.)» [Гримм 1987: 59].

В «Девятом томе» Л. Петрушевская скажет: «Я охотно и радостно пользуюсь клише, ими любуюсь, они поэтичны и быстро передают нужное ощущение» [Петрушевская 2003: 305]. Таким «клише», на наш взгляд, являются *имена*, которые писательница выбирает для своих героинь. Как пишет А.Ф. Лосев, «имя есть символ личностный и энергийный, или – энергийно-личностный символ. Эта формула <...> ярче выражает свою сущность, если мы скажем, что имя есть магико-мистический символ. Такова диалектическая природа имени» [Лосев 1997: 236-237].

Семантическое ядро метонимии *женщина – поле* может содержаться в имени, в значении которого прочитывается связь с землёй и плодородием, потому что «имя собственное связано <...> со своеобразием сущности» [Хюбнер 1996: 112]. Поэтому в творчестве Л. Петрушевской содержится значительный пласт античной мифологии, имеющий определённый культурно-мифологический объём.

Писательница использует имена богинь античного мира для своих героинь: Артемида в «Смотровой площадке», Минерва во «Сне и пробуждении», Афина и Деметра в «Мужественности и женственности», Ника в «Пути Золушки» и «Чёрной бабочке», Елена Прекрасная в «Чёрной бабочке» и «Новых приключениях Елены Прекрасной».

В Нике из «Чёрной бабочки» архетипическое начало «самости» появляется в полной мере: «Но тут не надо быть большой шаманкой, трезво глядя на себя как бы изнутри, <...> – подумала Ника, – все мы матери, одного полёта птицы... (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2008: 14]. Внутренний голос является манифестацией внутренней сущности героини, которая напоминает Нике о главном предназначении женщины – быть матерью. А Минерва из рассказа «Сон и пробуждение» («лицо скульптуры, из <...> римских богинь <...>, всё красиво и гармонично, всё дышит классической печалью» [Петрушевская 1995: 108]) отказывается делать аборт, рождает девочку вне брака. Артемида из «Смотровой площадки» теряет невинность и ведёт себя как полная противоположность своему мифологическому прототипу. Елена Прекрасная в «Новых приключениях...» влюбляется в мужчину, «который в ответ <...> зевнул, потёр руками лицо и ушёл вон» [Петрушевская 2005б: 121].

Архетип «земляной матери» имплицирован в семантике мифологических имён, которые на фоне представленных судеб звучат как призыв писательницы не предавать свою сущность («"Это я, это обо мне!"» – как бы молит она <...>. Ей бы хотелось, чтобы именно у неё были эти дети, чтобы она (дети гурьбой) ходила бы с ними в лес, и в храм, и по улице» («Сон и пробуждение») [Петрушевская 1995: 110]). Каждой женщине важно состояться как матери. Она надеется воплотиться в своём ребёнке, что «вызывает появление чувства бессмертия». Подобное переживание позволит женщине «ощутить свою значимость», что благотворно сказывается на состоянии целостности её личности [Юнг 2005: 183, 184].

Понятно, что в жизни героини имеют другие имена, мифологическими номинативами их наделяет рассказчица. Но у Л. Петрушевской «голос рассказчицы – это и есть голос автора» [Петрушевская 2003: 305]. И писательница с болью пишет о мечтах этих женщин, показывая, что мечты несбыточны в том мире, в котором её героини живут: «Каждый вечер надежды на несбыточное, вроде найти принца, бросить курить и т.д. <...> Пустые бутылки под кроватью. Окурки везде. <...> Какие-то страшные недомужчины <...> Где ты, неземная классическая <...> красота, где всё то, что должно сопровождать элегию печальных карих очей <...>, где то, что вознесёт эту красоту, где оценивающие, где паж, где?» [Петрушевская 1995: 109].

Героини Л. Петрушевской не тождественны своим именам – они не богини и не царицы, но именно они преобразуют мироздание. А Л. Петрушевская, пользуясь мифологическим номинативным арсеналом, актуализирует не собственно архаический миф, но активно воплощает архетипическое женское начало.

Но судьба редко бывает благосклонна к героиням Л. Петрушевской (по словам А.Т. Твардовского, Л. Петрушевская пишет «талантливо / но уж очень мрачно» [Петрушевская 2008: 292]). Несмотря на свои имена, героини живут как обычные женщины («персона»), и даже их внешность скорее мешает им жить («Быть красавицей трудно» [Петрушевская 2005б: 119]). В какой бы женщине ни проявлялась Мать-Земля, «неизменным остаётся одно – её трудная судьба» [Юнг 2005: 181].

В статье «Хроника одной драмы: "Три девушки в голубом"» Р. Доктор и А. Плавинский размышляют о тяжелой доле женщины. У Л. Петрушевской, по мнению журналистов, имеется свой конструктивный способ выхода из этой непростой ситуации: «Преодолеть быт можно, только погрузившись в его глубины, пройдя толщу <...> стереотипов». Такая инициация поможет «понять <...> движения этих душ, признав в них собственные порывы» [Доктор, Плавинский 1986: 92]. По мнению Г. Нефагиной, «конфликты

"другой прозы" заключаются в разладе смысла и существования, жизни и судьбы, *имени и образа* (курсив наш. – С.Ч.)» [Нефагина 1998: 115].

Героини Л. Петрушевской вынуждены как-то приспособливаться. «Персона – есть комплекс функций, создавшихся на основе приспособления или необходимого удобства», – расширяет содержание архетипа К. Юнг [Юнг 1986: 162]. Однако, «погрузившись» в быт, не все могут из него вынырнуть. Но писательница не теряет веру в женщину, в её силу, жизнестойкость, неиссякаемую любовь и доброту. «Матери-Земле отводится важная роль в бессознательном женщины, ибо все её проявления характеризуются как "могущественные"» [Юнг 2005: 180-181]. Как пишет Л. Леви-Брюль, от земли «исходит некое деятельное начало, которое проникает всюду, которое соединяет настоящее с прошлым... всё живое заимствует свою силу из почвы» [Леви-Брюль 1999: 32].

Героини Л. Петрушевской живут обычной жизнью, что вычитывается как проявление «персоны»: «Она держалась так прекрасно, что по ней было незаметно, что она живёт общей для всех женщин жизнью – то есть стирает, убирает, готовит, ходит по магазинам, управляется с ребёнком и ещё каким-то образом живёт в одной комнате с родителями мужа» («Стена») [Петрушевская 1995: 138-139]. Главное в представленном фрагменте – детерминированность женской судьбы, обусловленной историческим отрезком. По этому обобщению видна, с одной стороны, насыщенная каждодневными заботами жизнь героини, с другой – принятие ею своей судьбы без хныканья и жалоб. Через динамику преобладающих в приведённом предложении глаголов Л. Петрушевская показывает, насколько активно преобразовывает героиня своё пространство, оставаясь верной своей главной задаче – созиданию и творению мира, что метафорично показано посредством выполнения героиней обычных функций современной женщины. Архетип «персона» помогает человеку «обманывать <...> других, – а часто и самого себя – относительно того, каков его настоящий характер, он надевает маску». Так человек приспособливается к окружению, понимая,

что маска «соответствует <...> его собственным намерениям, <...> притязаниям и мнениям его среды» [Юнг 1986: 162]. Героиням Петрушевской не нужна внутренняя суверенность, они готовы любить и отдавать эту любовь детям, мужчинам, всем, кто окружает, но вокруг оказываются «страшные недомужчины и полуженщины» [Петрушевская 1995: 109].

**Подводя итоги**, нужно отметить, что противоречивость диалога двух архетипов «персона – самость» у героинь Л. Петрушевской не выражена. Внешне они представляют социальный идеал «персоны»: обычные люди, которые хотят дожить до полочки, «жить с детьми, возиться с кашами, детскими садами» («Свой круг»), болеют, бывают несчастными и т.д. Такие ситуации в рамках поэтики художественной модальности прочитываются как испытания современного героя, оказавшегося в ситуации своего мифологического предшественника [Бройтман 2014: 329]. Эти женщины живут в настоящем времени, пытаются найти гармонию в отношениях с окружающим миром, который часто оказывается враждебным по отношению к ним. Но за внешностью современной женщины просвечивается архетип «самости» (мифологема Богини-матери в аспекте Матери-Земли), благодаря чему женские образы писательницы усложняются новым вариантом воплощения: *героиня Л. Петрушевской – Мать-Земля*. «Раскодирование» данной мифологемы, имеющей культурно-историческое происхождение, даёт возможность выявить в образе современной женщины скрытое значение: её прародительницей была Богиня-мать, потенциал которой не будет исчерпан никогда. Образом «земляной матери» писательница «уводит» своих героинь «в синкретичное первоначало мира» [Бройтман 2014: 310]. Художественными средствами Л. Петрушевская имплицитно плагирует архайческую аксиологию, акцентирующую идею слитности женщины и земли, которая позволила древнему человеку определить ценность деторождения (см. об этом выше), а также создать мировоззренческую парадигму *Вселенная (космос) – земля (природа) – женщина*, зафиксированную

архетипом Великой Матери как структурой коллективного бессознательного, содержащего и выражающего коллективный идеал. Эта не потерявшая своего значения идея, мерцающая в течение «большого времени», и сообщает произведениям писательницы смысловой онтологический каркас.

Здесь можно говорить о коммуникативной функции архетипа, позволяющего реконструировать системообразующий диалог двух эпох – мифотворящей и рецитирующей миф.

Преобразующая функция сказывается в той имплицитной трансформации, которая сообщается женским образам художественным мышлением Л. Петрушевской, следствием чего являются коррелятивные отношения с архаической моделью – архетипом, являющимся, с одной стороны, структурой бессознательного, с другой – смысловым аккумулятором, вобравшем и сохраняющим множественность социальных наслоений. Такое соединение смыслов помогает писательнице создавать оригинальные в содержательном плане художественные образы.

В современном мире женщина потеряла свой прежде высокий статус, однако Л. Петрушевская, и в этом есть проявление её творческой индивидуальности, художественными средствами закрепляет высокую значимость женского начала. Внутренняя личность, отождествляемая с «земляной матерью», бережно хранится героинями, а «в конечном счёте раскрывается как действительный выбор миром своего исторического статуса, своей гибели или спасения и возрождения» [Тамарченко цит. по: Бройтман 2014: 293]. Героини Л. Петрушевской, оставаясь верными своему предназначению, отвечают тем самым на вопрос *кто я в этом мире*, обозначая своё *личностное самоопределение* (термин С.Н. Бройтмана). В творчестве писательницы имплицитно вызревает своя мифология, которая, с одной стороны, аксиологически и онтологически соотносится с мировоззрением древних, актуализировавших сакральность женщины и ребёнка. С другой – писательница поднимает проблему ценностей на современном историческом этапе, которая, вкупе с архаической



аксиологической парадигмой, порождает их корреляцию. При этом Л. Петрушевская констатирует, что и современные женщины не отрывают себя от той почвы, на которой сформировалась древняя мировоззренческая платформа. Эту укоренённость и фиксирует писательница, что позволяет ей сказать своё слово о русской женщине конца XX – начала XIX веков.

В эстетическом плане архетип «самости» эксплицирует идею единства человека и мира природы с доминирующим природным началом.

## **2.5. Функции культурного героя: космогония дома**

В психике социализированной личности К. Юнг обозначил движение от архетипа «тени» к высшим архетипам «мудрых старика/старухи» через архетип «самости», когда герой может выступать как культурный герой либо как его антагонист.

В своей концепции мифопоэтики Я.В. Погребная отмечает общие мифологические тенденции: предперсональность героя, стремление к моногеройности, а также транспонирование мифотворящей пары *трикстер* – *культурный герой*.

Е.М. Мелетинский характеризует деятельность культурного героя через совершение «космогонических деяний» [Мелетинский 1994а: 27].

Героини Л. Петрушевской проявляют качества культурного героя, преобразуя пространство, которое в аксиологическом локусе писательницы является жизненной целью, – это дом.

Для каждого человека осознание себя в мире связано, прежде всего, с поиском своих истоков, корней. Главное место в этом поиске занимает определение культурных основ, являющихся платформой, которая позволит утвердиться в мире и не чувствовать себя иванами, не помнящими родства. Такой основой, важной для каждого человека, является дом.

Нужно отметить, что образ дом как важная составляющая картины мира русских представлен во многих произведениях: А.С. Пушкиным в «Евгении

Онегине», И.С. Тургеневым в «Дворянском гнезде», Л.Н. Толстым в «Войне и мире», С. Аксаковым в «Семейной хронике», А.П. Чеховым в «Доме с мезонином», А.Т. Твардовским в «Доме у дороги», Ф. Абрамовым, написавшим роман «Дом».

В творчестве же Л. Петрушевской дом представлен городской квартирой или частным сельским домом. «Основными способами словесного моделирования авторской картины мира в современной прозе выступают концептуализация ключевых слов и метафоризация повествования» [Маркова 2003: 10]. На наш взгляд, дом и является одним из таких «ключевых слов», фиксирующих картину мира, создаваемую писательницей.

Архетип дома в творчестве Л. Петрушевской уже не раз становился объектом анализа. Н.В. Каблукова пишет о двух видах дома: городском и деревенском. Городская квартира, по мнению исследовательницы, не делает своих жильцов счастливыми, она превращается в своего рода «горячую» точку, где члены одной семьи – родные люди (!) – ведут войны, в которых победителей нет: «Квартира в драматургии Петрушевской – это ограниченное пространство, но не тождественное космосу, демифологизированное пространство, поскольку из символа духовного объединения она превращается в последнее пристанище, нишу, где персонажи пытаются укрыться от внешней жизни, но оказываются в переплетении конфликтов и антипатий среди родных» [Каблукова 2003: 7]. Т.В. Сорокина подчёркивает, что «в творчестве Петрушевской дом всегда воспринимается как модель мира» [Сорокина 2005: 85]. Таким образом, обе исследовательницы отмечают значимость образа дома для писательницы, но при этом демонстрируют его противоположное восприятие.

В художественном мире Л. Петрушевской дом проходит три стадии: *создание*, *существование* и *разрушение*, которые будут рассмотрены на материале рассказов «Дядя Гриша», «По дороге бога Эроса», «Сети и ловушки», «Просиял», «Тайна дома», «Свой круг», «Серёжа», «Такая

девочка» и др., сказки «Чёрное пальто» и др., а также «Карамзиндеревенского дневника».

У истоков *создания* дома стоит женщина. «Любой миф, повествующий о *происхождении* чего-либо, <...> развивает космогонические представления. И с точки зрения структуры миф о происхождении сопоставим с мифом космогоническим. Так как сотворение мира есть творчество по определению, то космогонический миф становится образцовой моделью для всего многообразия творческих проявлений (курсив М. Элиаде. – С.Ч.)» [Элиаде 2010: 31]. Поэтому создание дома манифестируется как акт космогонии, где героини писательницы выступают в качестве культурных героев.

В «Карамзиндеревенском дневнике» Л. Петрушевская показывает девочек, которые выбрали для своих игр опустевший после смерти хозяйки дом, потому что «свято место», то есть дом, не должен пустовать, он должен перейти другой женщине: «...оказывается / девочки смирные маленькие / свили / себе / гнездо / в старушкином доме / свято место пусто не бывает / девочки – / кто / бегают от крикливой бабульки / у кого вообще инстинкт витья гнёзд...» [Петрушевская 2008а: 513]. Будущее этих девочек предопределено способностью создавать уют в доме, наполнять детьми, иначе – «вить гнездо», чтобы потом передать его, в свою очередь, другой женщине.

Дом создаётся старшей в роду женщиной, что важно для писательницы, актуализирующей мотив женского рода: «Она (свекровь. – С.Ч.) жила в старом, большом, благоустроенном доме, и каким наслаждением для меня было после пыльной летней улицы войти в ванную комнату, где раковина была старинной, фаянсовой, с синим узором и трещиной, а в ванне эмаль на дне уже протерлась до чугуна!» [Петрушевская 1996а: 164]. Даже с течением времени, уже обретя собственное жильё, героиня рассказа «Сети и ловушки» всё равно вспоминает именно этот дом, самую обычную городскую квартиру своей свекрови: «В том-то и был весь ужас, что никуда, ни в один дом на свете, <...> меня не тянуло так, как в дом к Нине Николаевне, в этот

прекрасный, милый дом, <...> где каждая вещь существовала как бы выше меня уровнем, была благородней, прекрасней меня – и в то же время все это для меня было полно надеждой на счастье. С каким благоговением я рассматривала картины в тяжелых рамах, прекрасные подушки на диване, ковер на полу, столовые часы в углу! Больше того, у меня вызывали умиление даже всякие безвкусные вещицы, какие-то шкатулки и башмачки, облепленные ракушками, сорокалетней давности, какие-то пустые флаконы из-под духов. Я бы с любовью все это обтёрла тряпочкой и расставила под зеркалом. <...> Особое обаяние прожитой здесь долгой жизни, обаяние прочных, старых вещей сообщилось мне сразу же, бросилось в глаза, как всегда голодному бросается в глаза еда, а бродяге – тихая пристань» [Петрушевская 1996а: 168]. Как видно, дом – это не только стены и внутреннее убранство, это ещё и пространство её души, куда свекровь не пускает невестку сразу. Героиня в дальнейшем пытается сделать уборку, «но каждый раз такие попытки Нина Николаевна пресекала в корне, не разрешая даже дотронуться до чего бы то ни было в её комнате» [Петрушевская 1996а: 168]. В контексте современных социальных условий страх Нины Николаевны понятен и объясним: женщина боится потерять свой дом, быть потеснённой или даже вытесненной невесткой. «В действительности квартира в символике женской прозы представляет не только архетип Дома, но мотив страстной потребности в расширении пространства границ собственного "я" и попытки выстраивания его в соответствии со своими представлениями о красоте, гармонии и мере. Внутренний мир Дома – это воплощение внутреннего мира героини, нашедшего выражение в творческом акте самореализации, а также бытийного пространства феминности, вырастающего из тысячи мелочей, быта вещей, явлений, событий. В этом отличие женской трактовки образа Дома от традиционного уравнивания степени порядка в Доме и достоинств его хозяйки» [Ровенская 2001б].

А что важно для молодой героини? Ей нужно быть привязанной к роду, к дому и его жителям, то есть к семье. Значимость дома и его пространства

(«обаяние прожитой здесь долгой жизни», «обаяние прочных, старых вещей») героиня передаёт характерными сравнениями: «всегда голодному бросается в глаза еда», «бродяге – тихая пристань», актуализирующими крайнюю степень обездоленности. Молодая женщина, не имеющая дома, и себя причисляет к обездоленным, обозначая тем самым свой главный запрос к жизни: находиться в родовой связи, составлять тот самый семейный «спасательный» круг, который одновременно защитит и сплотит. С другой стороны, стремление к чужому дому, желание быть его частью обуславливает личностный рост и создание молодой женщиной в будущем своего дома.

В своих произведениях писательница показывает женщин, буквально одержимых идеей дома, как, например, в повести «Маленькая Грозная». Как считает героиня, Грозная, дом должен передаваться только от матери к дочери, от дочери – внучке: «Она добилась цели своей жизни и оставила дочери роскошную квартиру в сто квадратных метров, да еще и в центре – по московским меркам вещь фантастическая. Только дочери и внучке, но никому другому! Собственно, это и было лейтмотивом всей её жизни, оставить именно им этот сбереженный семейный очаг» [Петрушевская 2007в: 235]. Создание дома, сохранение его и передача следующей в роду женщине – такая установка связана с пониманием женщины как создательницы и хранительницы, важнейшими экзистенциальными ролями женщины. Следует отметить, что Грозная, идя к своей цели, буквально разоряет семейное гнездо, не считаясь ни с сыновьями, которым просто негде жить, ни с невестками, в которых видит посягательниц на её жилплощадь. Главное – передать квартиру дочери, не оставить без жилья именно её. Возможно, здесь сказывается влияние личного жизненного опыта Л. Петрушевской: потеря родителей, детский дом, потом семья из мамы, бабушки и тёти, одним словом, неполная семья. Женская линия маркируется как сильная половина человечества, сила которой заключена именно в опоре следующей женщины на предыдущую, создавшую когда-то Дом и

основавшую Род. Тема передачи дома по наследству именно женщине – лейтмотив многих произведений Л. Петрушевской.

Д., героиня рассказа «Лабиринт», получает от тети Лёли в наследство дачу: «И вот теперь такая награда, чистый, теплый дом, батареи налиты горячей водой, горячая вода в чайнике, а выйдешь наружу – еще ледок на почве, холодный, свежайший воздух буквально щиплет горло не хуже газировки, захватывает дух от неба, тишины, месяца» [Петрушевская 2007г: 51]. Дача в садовом обществе – это не квартира в городе, где Д. проживала вместе с родителями: «Д. стремилась вон из этого вонючего людского тепла – туда, где никто не вынудит незамужнюю девушку плакать, накрывшись подушкой, особенно после откровенно-заботливых возгласов отца, что ничего, что дочь у нас не девица, заклеим бумажкой и выдадим замуж! Мать в ответ кричала: "Идиот поганый"» [Петрушевская 2007г: 44]. После таких семейных отношений «никаких пап-мам Д. не хотела звать ни в гости, ни тем более на постой, её семья жила шумно, откровенно, даже цинично» [Петрушевская 2007г: 44]. Поэтому обретение дома символизирует для Д. новый виток в жизни, который девушка начинает с уборки своего нового жилья, что вычитывается как космогонический процесс: «...Д. не успокоилась, пока не убрала, не вылизала весь домик. Костер <...> горел <...> пламенем <...>, мокрые тряпки <...> висели на нижних сучьях, а Д. нашла банку <...> белил и заодно <...> побелила изнутри и рамы окон... <...>. Это был такой трудовой запой, <...> инстинкт <...>, который ведёт по жизни многих и многих женщин, сладко наводить порядок на новом месте весной! Домик сиял» [Петрушевская 2007г: 43-44].

Ситуацию наследования жилья матери дочерью в «Лабиринте» Л. Петрушевская переводит в другую плоскость, когда старшая из двух сестёр, тётя Лёля, и берёт на себя функцию обеспечения старшей племянницы жильём, передавая именно ей право на дачу. Женщина заметила, что девушке живётся несладко в доме собственных родителей, и пришла на помощь: «Отец заорал, что будет приезжать на дачу, когда захочется, это общая дача

семьи, ничего ты не сделаешь, родного отца не выгонишь, на что Д. робко ответила: "Родного ли?"» [Петрушевская 2007г: 50]. Таким образом, для старших в роду женщин важной является даже передача жилья не только по прямой линии, потому что дом, оказывается, не всегда там, где мать, но у Л. Петрушевской дом всегда передаётся в роду от старшей женщины к последующей. Важны для писательницы и вещи, которыми наполнен дом: «фарфоровая посуда, стопка тарелок, какие-то старозаветные молочник-сахарница, затем новые половики, швейная машина, хорошо смазанная маслом, инструменты и какие-то ящики» [Петрушевская 2007г: 52]. «В мифопоэтической модели мира пространство находит себя в вещи тем явственнее, чем сакральнее вещь (а любая вещь сакральна, если она не потеряла связь с целым Космосом, причастна ему)» [Топоров 2005: 63].

Рассказ «Лабиринт» подробно проанализирован Т.В. Сорокиной [Сорокина 2004: 215-219]. Интересна её трактовка образа А.А. Блока, появляющегося в конце произведения. Блок был любимым поэтом тётки Лёли, и её дом стал пристанищем его бессмертной поэтической души. Блок потерял дом, когда умерла тётка Лёля, однако вновь обретает его, когда там поселяется Д. и находит в земле кольцо, завещанное тёткой: «После того как Лёлю увезли в больницу, Александр Александрович испугался, пропал, заблудился, но тёткино кольцо сделало своё дело, он все-таки вышел спустя месяц к жёлтому дому, к тому дому, где лежала на ночном столике читаная-перечитаная книжка его стихов, к своему дому на Земле» [Петрушевская 2007г: 59]. По мнению Сорокиной, кольцо является символом «завуалированного обручения» [Сорокина 2004: 217]. «Накормив гостя и уложив его спать, Д. читает блоковскую "Незнакомку" и вдруг понимает, что это и есть её несостоявшаяся судьба» [Сорокина 2004: 218]. Героиня вдруг начинает прозревать и понимать «недостаточность, ущербность» своей жизни, что и объясняет «апелляцию к блоковскому творчеству» [Сорокина 2004: 218]. На наш взгляд, наличие блоковских аллюзий в ткани рассказа образует и другой подтекст: таким образом тётка передаёт Д. не только такую материальную

ценность, как дом, но прежде всего ценности духовные, метонимично представленные в образе великого русского поэта. В терминах теории архетипов передача и усвоение духовных ценностей манифестируется как переход героини на следующую ступень индивидуации – к архетипу «самости».

Героини представленных выше рассказов идут по пути создания пространства дома для себя, для следующей в роду женщины, для всего последующего женского поколения, что с позиций мифопоэтики вычитывается как космогонический процесс. Вся жизнь женщины неразрывно связана именно с этим местом, значимость которого определяет его сакральность. В нём она живёт, наполняет своими вещами, сюда приносит из роддома детей, создавая защитный семейный круг. Чаще всего городские жительницы, героини не строят дом в буквальном смысле, закладка основания и возведение стен не для них. Их задача – создать внутреннюю атмосферу дома (семья, дети), что гораздо важнее.

Итак, поиск дома и его обретение, осмысление себя частью рода – важнейшие константы в миропонимании героинь писательницы.

Создавая дом, женщины обеспечивают и его защиту, что только доказывает неразрывность связи между домом и женщиной. Главной мерой маркирования предметов действительности древний человек считал самого себя, поэтому в доме «каждая часть <...> осмысливалась в понятиях человеческого космоса» [Шейнина 2007: 209]. Осмысляемый в категориях свой/чужой, дом воспринимался как защитный локус с душой (жильцы) и глазами (окна). С одной стороны, окна являлись «наблюдательным пунктом», с другой – были «самым уязвимым местом, через которое могли проникнуть чужие глаза, через которое зло магического свойства могло войти в дом» [Шейнина 2007: 213].

У Л. Петрушевской роль разделителя двух миров, домашнего и внешнего, своего и чужого, защитного и враждебного, выполняют занавески, которые являются своеобразным оберегом, сакральное значение которого



отражено в троичной системе защиты дома: окна с занавесками, двери, ворота. «Дом как закрытое место символизировал женщину и был местом женщины» [Шейнина 2007: 209], поэтому защитные обереги для дома создаёт именно женщина.

Что заставляет женщину шить занавески? «Забор у Бабани был реденький, из досточек, и дом отсюда, сверху, просматривался прекрасно. Занавесок на окнах уже не было! Юля почувствовала ледящий страх, темный страх здорового человека перед сумасшествием, которое может сорвать занавески с четырех окон за семь-восемь минут» («Где я была»). Видимо, подсознательное желание быть в безопасности, заложенное генетически, и побуждает героинь Л. Петрушевской шить занавески.

Несмотря на значительную временную удалённость древней береговой культуры от современной, лирическая героиня «Карамзина» Стефановна, поселяясь в доме, начинает формировать его защитное пространство: «Я шью занавески» [Петрушевская 2008а: 269].

Героиня другого произведения, спрятавшись за занавеской, сломала себе жизнь: «Она всё ещё стоит не шелохнувшись, боится за занавеской изменения своей судьбы. Внизу тихо, уже никого нет. Судьба удалилась» («...Как цветок на заре»). Место у окна в фольклорной традиции традиционно считалось «местом женского любопытства и зазывания жениха» [Шейнина 2007: 213]. В рассказе «...Как цветок на заре» жених – мужчина – уходит, однако героине судьбой предназначался именно он, что Л. Петрушевская актуализирует фразой «судьба удалилась». Через много лет герой позвонит героине и скажет, что в жизни только её и любил, а она после разговора с горечью вспомнит историю единственной любви. Спрятавшись за занавеской, героиня, с одной стороны, вроде бы избежала чего-то страшного, с другой – потеряла что-то важное, может быть, личное счастье. Отодвинь она занавеску, по-другому бы сложилась её жизнь, в которой было бы место и плохому, и хорошему; оставшись за занавеской, героиня обрекла себя на одиночество.

В сказке «Крапива и Малина» уже герой наблюдает за домом с занавесками и размышляет, кто в нём может жить: «Неплохо было бы узнать (думал наш вечерний пловец), кто живет в этом домике за белой занавеской! <...> А за белой занавеской тем временем кипела жизнь, как раз в данном доме обитали две сестры-близняшки, черная и белая, причем обе были красивые и добрые, Крапивка и Малинка, чёрненькая и беленькая – но учитель-то этого не знал» («Крапива и Малина»). В отрывке важны сразу несколько символов-знаков: домик (уменьшительно-ласкательное значение), занавеска и её белый цвет. Занавеска и здесь сохраняет значение защиты; белый цвет, традиционно соотносимый с чистотой, указывает на будущие отношения героя с девушками, живущими в доме, и на чистоту этих отношений, соответственно.

Итак, контексте творчества Л. Петрушевской занавески выполняют не только охранную функцию, но и роль своеобразного порубежья между оппозиционными пространствами свой/чужой, защищая локус дома от проникновения враждебного или любопытного взгляда.

Дом для героинь Л. Петрушевской – это одушевлённое существо, к которому женщина возвращается, когда случается беда. Героиня спешит домой, потому что ей есть куда идти: «Можно было начать убираться, начальница на работе говорила: "Когда мне было плохо, вот когда диагноз поставили как у сестры, сразу после её смерти, я пришла домой и взяла и стала мыть пол". Далее следовала история чудесной ошибки в диагнозе. А идея была такая: не сдаваться! Чистые полы!» [Петрушевская 2007г: 71]. Уборку в доме можно соотнести с ритуальным действием: выкидывание старых вещей, вытирание пыли, которую они в изобилии дают, перетряхивание ковров и половиков, мойка полов и окон вычитываются как акт обновления, перехода от старого к новому. Таким образом, снова совершается космогонический акт, «символически вновь создается мир» [Элиаде 2010: 33]. Несмотря на то, что в тексте Л. Петрушевской мифопоэтический пласт представлен имплицитно, он вычитывается в

истории «чудесной ошибки в диагнозе». Нежелание героини принимать сложившуюся ситуацию, моральная негибкость женщины выражается, в первую очередь, в трудовом порыве, что нужно для снятия стресса, а также в психологической готовности к новому жизненному этапу. Главная героиня, пережив ритуальную смерть, из-за врачебной ошибки продолжает жить, а в мифопоэтическом плане получает второе рождение.

Дом с вещами, защищённый занавесками, населённый не просто жильцами, а именно женщинами, содержит «идею стабильности, твердой и прочной основы, на которой держится жизнь человека и общества» [Цагараев 2000: 57]. Архетип дома олицетворяет не только пространство, противостоящее враждебному внешнему миру, некий космос, где человеку уютно и спокойно, в отличие от хаоса, царящего за стенами дома, но и общечеловеческие ценности: счастье, единство семьи и рода.

Таким образом, пространство дома формируется исключительно женщинами, дом передаётся от старшей в роду женщины, причём это не обязательно дом прямых родственников (мать – дочь).

*Существование* дома – следующий обязательный этап, имеющий, как и предыдущий, свои особенности: наличие супругов, их детей, домашнего очага, а также обязательного элемента в произведениях Л. Петрушевской – гостей.

«Дом издревле связывали не только с постройкой, но и гораздо шире – с семьёй, с людьми, живущими под одной крышей» [Шейнина 2007: 209]. В слиянности мужского и женского начал выражается стремление человека обрести дом, или своё гнездо. Образ дома-гнезда, содержащего идею круга, появляется во многих произведениях писательницы: «...Является в семейный дом, в тёплое гнездо, где дети, бабки и кровати» («Устроить жизнь»); «А теперь <...> она будет рыдать, что её не пустили жить на праздники к Ивановым, в их тёплое семейное гнездо» («Вот вам и хлопоты»); «Такие речи вдруг раздаются от двух идеальных колыбелек, от гнезда голубей» («Невинные глаза»). Дом становится гнездом и приобретает качество круга,

когда в семье, как видно из приведённых фрагментов, появляются дети. Смерть или уход детей разрушают гнездо, то есть круг, а следовательно, и дом: «Я решительно поднялась к себе и вошла в комнату своей дочери, и там при свете включенной лампочки никого не оказалось. На полу лежала сплюснутая пыльная соска. Она их увела, полное разорение» («Время ночь») [Петрушевская 1996а: 396]. Неслучайно гнездо как символ дома характеризует именно экзистенциальное его существование.

Формирование круга в пространстве дома – задача сложная. Однако главная героиня повести «Свой круг» справляется с этой проблемой. Обратимся к анализу названия произведения. И. Савкина пишет, что Л. Петрушевская «говорит о боли и болезни общества, симптомом которой является разрушение Дома, распад семьи: её спасающий круг, круг любви и обороны, разомкнут, утрачен...<...> Правда, слово "круг" часто встречается в произведениях ("Свой круг" Л. Петрушевской, "Круг" Т. Толстой), но это уже совсем другой – не спасательный круг, а удавка одиночества, обруч, стягивающий душу...<...> Вспомним хотя бы рассказ "Свой круг", где героиня совершает надругательство над собой, над душой своего ребёнка во имя его спасения» [Савкина 1990: 150-151].

В использовании символа круга в ткани текста повести нам видится вкрапление элементов древней мифологической культуры. В первую очередь, круг является мифопоэтическим орнаментом произведения, проявляясь в его образах и деталях.

Семантика круга многозначна и корнями уходит в глубокую древность. Воплощая для древнего человека образ Солнца, круг символизировал время: «Главной идеей энеолитического спирально-солнечного орнамента с его ритмичным многократным повторением бега нескольких солнц, с его мастерским показом непрерывности этого бега я считаю идею Времени» [Рыбаков 1994: 199]. В.А. Маслова считает концепт времени самым важным и сложным, так как сквозь его призму воспринимается всё сущее в мире, всё доступное нашему уму и нашему истолкованию. Концепт времени, в её

трактовке, – один из «кирпичиков», с помощью которого представитель любого этноса выстраивает свою модель мира, или бытия, что позволяет говорить о времени как о категории универсальной [Маслова 2004: 69-80]. Круги в мифологическом мире – бытие, в котором разграничиваются территории, как благотворные «для человека (тотемные центры), энергетически нейтральные территории», так и «"зловредное", хаотическое пространство, наделённое отрицательными качествами» [Маслова 2004: 81]. Исследовательница выделяет три ментально значимых для человека круга. Самый ближний круг, микрокосм, – это человек. Следующий круг – это его дом, главная функция которого – защита. Последняя граница вокруг человека – это граница своей родины [Маслова 2004: 82-84]. По мнению В.А. Масловой, пространство и время неразрывно связаны и неразделимы, являясь онтологическими категориями человечества.

Посмотрим, как семантика круга в повести «Свой круг» коррелирует с перечисленными характеристиками.

По пятницам к Сержу и Марише приходят их друзья: главная героиня и её муж Коля (пять лет в неофициальном разводе), Андрей (стукач и импотент) и его жена Анюта (с ядовитой маткой) и Надя (18 лет), Ленка Марчукайте (искательница приключений), Таня (одна воспитывает сына) и Жора (отец троих детей, по ночам пишет жене диссертацию, в будущем академик), образующие, таким образом, круг друзей из десяти человек. В мифопоэтике число 10 является символом совершенства. Оно олицетворяет открытие нового уровня, начало нового цикла, целостность универсума. Интересно, что в геометрии с числом 10 связывают окружность [Словарь символов... 2006: 226]. Последняя характеристика интересна для нашего исследования, потому что у Л. Петрушевской ткань текста повести латентно насыщена круговой символикой, проявляющейся также и на уровне числового кода. Таким образом, герои повести обрамлены кругом.

Итак, героиня ставит перед собой три задачи: во-первых, сын не должен после её смерти попасть в детдом, во-вторых, у него должны быть семья и, в-

третьих, люди, которые будут о нём заботиться. И героиня начнёт формирование этих защитных кругов, потому что они, как уже говорилось, ментально значимы для каждого человека [Маслова 2004: 82-84].

Женщина принимает страшное в своей безысходности решение – избить сына, выставив себя «страшной» матерью и предоставив роль благородного спасителя Коле, который, будучи нравственно ущербным, тем не менее, хочет показать себя благородным и справедливым. И чтобы новая жена Мариша и друзья увидели его таким же. Почувствовав «внутренним» зрением в бывшем муже эту слабость, героиня сыграла на ней. Причины её поступка ясны: никакие уговоры не заставили бы Колю взять Алёшу в свою новую семью, поэтому у загнанной в тупик женщины выбора нет. Героиня отчётливо сознаёт, что муж, предавший её при жизни, бросит и сына после её смерти. Женщина делает всё от неё зависящее, чтобы мальчик стал жить в новой семье своего отца, в своей квартире и в родном городе.

В пасхальное воскресенье героиня отправит Алёшу на дачу, а сама начнёт готовить праздничную ритуальную еду для своего круга: «...А я стала делать тесто для пирогов с капустой <...>. Пирог с капустой, пирог с маминым вареньем, салат картофельный, яйца с луком, свёкла тертая с майонезом, немного сыра и колбасы...» [Петрушевская 2008б: 108].

Праздник пасхи манифестирует начало нового цикла для героев повести. Приготовление еды «воспроизводит космогонию», потому что «каждый обряд следует божественному образцу, архетипу» [Элиаде 1998: 34, 37], который произошёл в начале времён и был сотворён богом. Л. Петрушевская подробно описывает эпизод приготовления праздничной еды. Всё, что готовит героиня, имеет форму круга: пироги с капустой и с вареньем, картофельный салат (картофель имеет форму неправильного круга), яйца с луком и свёкла (приплюснутый круг или овал), сыр и нарезка колбасы. Среди мифопоэтических функций еды имеются поминание о жертве Христа и объединение людей [Словарь символов... 2006: 51-52]. Еда с круговой символикой призвана объединить друзей. «В традиционном обществе

ритуальный приём пищи был главным средством влияния на окружающую природу и реальную жизнь» [Цагараев 2000: 70]. И героиня создаёт для сына новую реальность, что в мифопоэтическом аспекте можно проинтерпретировать как интеграцию составных частей распавшегося Космоса. В данном случае ритуальное приготовление вычитывается как «образ творения» [Топоров 2005: 493].

Мальчик приедет на дачу, поймёт, что ключа от домика у него нет и переночевать негде, и вернётся домой. Но предусмотрительная женщина запретит ему стучать в дверь, и Алёша уснёт на ступеньках возле квартиры, пока мать сама не разбудит его, зная, что он сидит под дверью. Избитый, ребёнок переживёт мнимую смерть, чтобы возродиться в новом качестве [Ларионова 2006: 192]. Поступок героини не вызывает ни осуждения, ни отвращения. Не сделай она этого, ребёнок, несомненно, отправился бы в детский дом: «Алёша ведь идёт в детский дом, я уже устраиваю и хлопочу. В город Боровск» [Петрушевская 2008б: 114]. Действие повести происходит в Люблино, ассоциатами названия которого выступают лексемы «любовь» и «любить». Во многих мифологических традициях любовь мыслилась как особая мировая сила, играющая важную роль в организации мироздания, любовь в христианстве – приобщение к божественному образу [Словарь символов... 2006: 106-107]. Более тридцати раз Л. Петрушевская употребляет в тексте слова с корневым морфом «люб» со значением «любить». У древних город всегда ассоциировался с женщиной [Элиаде 2008: 22]. Соединение в образе города двух качеств (семантики любви и женского начала) должно усилить его охранные свойства для тех, кто в нём живёт или нуждается в защите. А в защите нуждается семилетний Алёша, и героиня делает всё возможное, чтобы мальчик остался жить не только в своей квартире, но и в своём городе. Её цель – сохранить защитные круги *семья – дом – Люблино* и не допустить их замены на *сиротство – детский дом – Боровск* (Боровск соотносится не только со значением «бор», но и «боров» – кастрированный кабан, лишение функции отцовства, что для Алёши означает потерю и отца).

Для женщины целью станет благополучие Алёши, который, как она и хотела, получит новую семью, будет жить в квартире своих мамы, бабушки и дедушки, останется в Люблино, защищённый кругом семьи и друзей, пространством своего дома и города. Коля и члены круга будут играть при мальчишке роль добрых и заботливых родителей, которых скрепит возле ребёнка память о матери, пролившей его кровь. Так героиня формирует для сына не только круговую защиту, но и, проводя ритуалы, обеспечивает «продолжение жизни всей общины» и осуществляет «циклическое возрождение жизни» [Элиаде 1998: 84, 85].

В своих произведениях Л. Петрушевская показывает не только скромные квартирники, но и то, что называется *хоромами*. Героиня «Карамзина», Окся, купила дом в деревне и «живет в хоромах под крышей», Пульхерия из рассказа «По дороге бога Эроса» отправляется в гости к сослуживице, Ольге, у которой «с мужем были хоромы. Вот в эти хоромы Пульхерия и поплыла по житейскому морю». Интересна репрезентация жилья как *хором*, которые содержат идею круга. «Первичным смыслом слова "хоромы" <...> представляется круговая постройка. Начало свое слово получило от собраний <...> на праздниках в круговых постройках языческих святилищ. В более позднее время, когда в городках и замках существовали круговые жилища <...> в крепостных стенах, этим поддерживалось древнее значение термина "хоромы". Слова "хоромы" и в неполногласной форме "храм" <...> означали постройку, жилище, усадьбу с её замкнутым двором, напоминавшим древние *круговые* постройки (курсив наш. – С.Ч.)» [Рыбаков 1987: 228]. По мнению Б.А. Рыбакова, в древности постройки в форме круга требовались для «поедания жертвенной пищи, здесь пилось священное пиво. Круглая форма <...> построек <...> наталкивает на мысль, что именно к этой архаичной <...> форме <...> ритуальных строений и относится термин "хоромы", <...> этимологически восходящий, по-видимому, к понятию круга: "хоро" ("коло") – круг, "хоровод". В языческие времена в этот семантический пучок входил и Хорс – солнце, а после крещения славян – "хорос" – круглое паникадило в



церкви, восходящее к греческому  $\chi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$  – "хор", "собрание" (может быть, собрание людей округа – хоры)» [Рыбаков 1987: 228]. Небольшой этимологический и исторический экскурс показал связь дома, хором и святилища с идеей круга, воплощавшего Солнце. Каким бы ни был дом в произведениях Л. Петрушевской, он связан с идеей круга.

Таким образом, в произведениях писательницы, репрезентирующих идею существования дома, имплицитно представлена древняя символика круга.

В период архаики сакральным местом дома считался его центр – «очаг, печь» [Шейнина 2007: 209], которые, будучи домашней святыней у многих народов, содержали идею круга и женщины как его хранительницы. Л. Петрушевская по-своему обозначает центр дома. В её художественном мире роль центра играет спальня или её ассоциаты – кровать и одеяло. «Как объяснить, если всё это вышло через Васю и через грешную Светочкину постель, но что же не через постель получается в семье, что же не через постель – спросите вы и будете правы» («Путь Золушки»).

Кровать – символ брачной спальни, а также начала новой жизни, символ дома. Вспомним, какой трогательностью и нежностью наполнен эпизод отъезда из дома Юрия Живаго и Лары. Б. Пастернак показывает, прежде всего, оставленную ими кровать, выступающую в этой сцене символом единения и соединения, духовного и физического: «Когда он вошёл в комнату, которую Лара убрала утром так хорошо и старательно и в которой всё наново было разворошено спешным отъездом, когда увидал и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи, раскиданные по полу и на стульях, он, как маленький, опустился на колени перед постелью, всею грудью прижался к твёрдому краю кровати и, уронив лицо в свесившийся конец перины, заплакал по-детски легко и горько» [Пастернак 2005: 436].

Спальня, кровать и одеяло так же, как и пространство дома, обладают у Л. Петрушевской своеобразной защитной функцией.

О важности кровати говорит героиня рассказа «Дядя Гриша»: «В моей части сарайчика было два окна, обои, печка, стол, продавленный топчан, и к этому топчану я возвращалась из Москвы даже ночью, от электрички бегом» [Петрушевская 1996а: 205]. Топчан – праобраз кровати – более значим для героини, чем, скажем, печка. Ведь традиционно именно печка, дарившая людям свет, тепло и защиту, считалась символом дома. Однако Л. Петрушевская в данном случае отходит от культурных традиций, и в её художественном мире роль домашнего очага выполняет спальня: «У него, у отца, комната матери закрыта, спальня, священный очаг супружеской жизни, всё там заросло пухом пыли, кровать, где умирала жена, и её зеркала, шкафы, платья, чемоданы и туфли, бусы, бижутерия, губная помада, бельё в ящиках, перчатки, духи, гардины, кружева, целая тумба лекарств, устоявшийся запах, там и слёзы. Дочь ничего не взяла, а вдовец никого из бабья не впустил выносить вещи. Тоже как бы он тронулся, создал *крепость, музей, молельню*. Сам спит в большой комнате на диване, накрываясь чем раньше, одеялом <...> (курсив наш. – С.Ч.)» («Фёдор Кузьмич») [Петрушевская 2007в: 68].

Не всегда у героев Л. Петрушевской имеются отдельные спальни, но защитное одеяло и кровати у них есть. Интересно, что защитной силой одеяла пользуются у Л. Петрушевской как дети, так и взрослые.

Будучи уже взрослым, став лётчиком, герой сказки «Остров лётчиков» вспоминает детство, когда «мама целовала его перед сном в новогоднюю ночь, а он *лежал в своей кроватке* среди её бедных подарков и был счастлив, *укрыт* и любим (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1999: 66].

В другой сказке, «Отец», главные герои находят ребёнка, для которого отец «вытащил <...> голубое шёлковое стеганое *одеяльце*, подушку с кружевами, матрасик и стопку маленьких простынок (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2007г: 304].

А в рассказе «Тайна дома» первое, что сразу делает героиня, заходя к детям, поправляет на них одеяла: «Я вернулась, <...> поправила на детях одеяла...» [Петрушевская 1996б: 206]. Примечательно, что именно взрослые

укрывают своих детей. Видимо, в их понимании одеяло сопряжено не только с защитой, но и любовью, покоем.

В сказке «Чёрное пальто» сюжетную канву произведения составляет описание пребывания молодой девушки после самоубийства в царстве мёртвых, где она меняет решение умереть и хочет вернуться к живым, домой. В потустороннем мире героиня забыла обо всём, что с ней было при жизни: не помнила родных, жениха, который «не хотел больше подходить к телефону, узнав, что у неё будет ребёнок» [Петрушевская 1999: 253]. В пустом доме подземного мира девушка сжигает свои спички и вспоминает, что стало причиной самоубийства: «у неё сильно болела душа...». Там же, в царстве мёртвых, она встречается с женщиной, чей муж ушёл к другой, а «младший сын плюнул» из-за этого в её «сторону и заплакал» [Петрушевская 1999: 251]. Женщине кажется, что она уже не сможет любить своих детей и принимает смертельную дозу таблеток. Выходит, чтобы справиться с душевной болью, надо умереть, так как со смертью будет потеряна память и, главное, утрачена боль. У обеих героинь причина самоубийства одинакова: желание избавиться от душевной боли. Мотив боли актуализируется посредством звукового символа: «Девушка сунула свободную руку в карман и вместо коробка спичек нашарила там бумажку. – Смотри, что тут написано! "Прошу никого не винить, мама, прости". А раньше она была пустая! – А, ты так написала! А я написала «больше так не могу, дети, люблю вас». Она проявилась только недавно. И женщина достала из кармана чёрного пальто свою бумажку. Она стала читать её и воскликнула: – Смотри, буквы растворяются! Наверное, кто-то эту записку уже читает! Она уже попала в чьи-то руки... Нет буквы "б" и буквы "о"! И тает буква "л"!» [Петрушевская 1999: 252]. Проговаривание героиней названий букв в совокупности даёт лексему *боль*.

Женщина выплёвывает таблетки, девушка успевает растянуть шарф на шее. Пройдя инициацию смертью, обе героини получают новое знание и становятся сильнее. Женщина, вернувшись и прополоскав горло, «пошла в

детскую, где спали её довольно большие дети, десяти и двенадцати лет, и *поправила на них сбившиеся одеяла*» [Петрушевская 1999: 255]. «Девушка быстро, как только могла, растянула шарф на шее, задышала, непослушными пальцами развязала узел на трубе под потолком, соскочила с табуретки, скомкала свою записку и *плюхнулась в кровать, укрывшись одеялом* (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 1999: 254]. Через минуту к ней в комнату вошла мама и *поправила одеяло*. В возвращении в защитный семейный микрокосм героини находят спасение. Примечательно, что каждая из них направляется в ту комнату, где стоит кровать, чтобы укрыть или укрыться.

В рассказах «Шато» и «Ребёнок Тамары» героини также пользуются одеялом, но употребление его необычно: жёны укрывают мужей. «Ночью ему опять снится ужас, он кричит, а Тамара Леонардовна встает и дует ему на лысый лоб, *поправляет съехавшее одеяло*, как своему ребенку, который у нее умер при рождении в незапамятные времена. И хочет сказать: "Маленький мой"» («Ребёнок Тамары»). Описывая мужа Тамары Леонардовны, Л. Петрушевская сравнивает его с ребёнком, что выявляет ещё одну архетипическую грань этого образа – архетип «дитяти». В рассказе «Шато» «полная луна <...> освещала <...> человека, лежащего на самом дне, а затем, утром, к Серёженьке стала пробиваться его жена-сирота, пробилась, *укрыла его одеяльцем*, села в головых и так и сидела. Молча с ним говорила, как всю жизнь. Всё ему рассказала».

«С древнейших времен существовало понятие "полога" как защищенного сакральными силами пространства, в центре которого находился человек. Символами такого полога во многих культурах выступает зонт, балдахин, дом, город, а также гробница, погреб, кладовая – символ подземного полога» [Цагараев 2000: 54]. Со временем жизнь стала осмысляться древними как непререкаемая ценность, что, в свою очередь, обусловило появления института, способного осуществлять охрану и защиту человека. Поэтому важными составляющими быта становятся предметы, способные дать и усилить эту защиту.

Таким образом, Л. Петрушевская, актуализируя образы спальни, кровати и одеяла как коррелята крова-дома, представляет их, во-первых, как островок, где можно, как в тихой гавани, укрыться, в противовес окружающей действительности, во-вторых, как место, где зарождается новая жизнь.

Следующий значимый образ, связанный с домом, – гости. Гости – это, прежде всего, связи между людьми. «Он вообще очень любит, когда к нам гости приходят, просто жить без этого не может» («Такая девочка») [Петрушевская 1996а: 13]. Разрешение войти в жилище – символ признания человека своим [Шейнина 2007: 209].

Своих героев писательница обязательно проводит через ритуал, необходимый для перехода из статуса «чужого» в статус «своего» и заключающийся в приёме ритуальной пищи: «Каждый вечер *гости* – мы с Петровым жили лихорадочно, как на постоялом дворе, приходили к нам компании с гитарами, приносили вино. Я делала свои фирменные блюда – колбасу из печенья с орехами в целлофане и жареный лук с желтком и черными гренками (курсив наш. – С.Ч.)» («Такая девочка») [Петрушевская 1996а: 13-14]. Вино и хлеб – ритуальная еда, принимая которую, гости переходят из статуса «чужой» в статус «свой». По мнению М. Элиаде, «еда – не просто физиологический процесс, это постоянно повторяющееся причастие»; «коллективное пиршество» возвращает «нас к мифологическим прототипам», так как в начале времён оно было освящено «богами ("в те времена"), "предками" или героями» [Элиаде 1998: 15]. Так воспроизводится акт первотворения.

В рассказе «Серёжа» Л. Петрушевской представлен дом, в который гостям нравится приходить: «Мы все вились вокруг этой пары, в их открытом доме, мы разговаривали около них двоих обо всём на свете» [Петрушевская 1996б: 63]. Символика круга заявлена в предлоге *вокруг*. Таким образом, дом – это не только стены и семья, но и сложившийся круг друзей.

Л. Петрушевская показывает и другую ситуацию, когда за разрушением семейного круга следует распад круга друзей, то есть гостей: «Все-таки развод у него был с тремя его детьми, они и не показывались ни разу <...>, пока мы тут жили, пока он <...> возился <...> в своей *огромной* гостиной, где можно было бы собрать сто *гостей*, но ему этих гостей не собрать было, потому что человек наживает за свою жизнь только одних гостей на всю семью, и, когда семья распадается, распадаются и гости (курсив наш. – С.Ч.)» («Тайна дома») [Петрушевская 1996б: 211]. Для писательницы понятия *семья* и *гости* одного уровня: создаёшь одно – появляется другое, теряешь семью – исчезают гости. В аксиологическом локусе писательницы *гости/друзья* выполняют особую роль в троичной системе формирования пространства дома. Его необычность заключена в количестве людей, проживающих в нём: *человек – его семья – их гости*. Таким образом, домашнее пространство расширяется и выходит за пределы защитного топоса дома, однако круг друзей сформирует защиту и вне дома: «Мариша, горячо убедившая всех, что все люди интересны, – у неё вечно ночевали какие-то подобранные с вокзалов, месяц жила женщина с годовалой парализованной девочкой, приехавшая в Институт педиатрии <...>, <...> в этом доме ведь никому незнакомому не отказывали в приёме» («Свой круг») [Петрушевская 1996а: 53].

Третий этап – *разрушение* дома. Писательница показывает и эту, неприглядную, сторону жизни. Каковы ситуации, несущие дому это деструктивное состояние?

Часто разрушение дома начинается с разрушения его круговой составляющей – семьи: «...Бабулька / (маскхалат):

– Да сирота / жил по людям / дом у них был / пустой / отец у него пил / его бил...» [Петрушевская 2008а: 356]

Эти строки из «Карамзиндеревенского дневника» перекликаются с текстом рассказа «Такая девочка, совесть мира»: «Он и про её отца рассказал, как Раиса с пяти лет клеила коробочки для пилюль, они с матерью клеили

для отца, это отец достал себе такую работу, потому что был инвалидом. А потом мать умерла от сердца в больнице, и отец стал открыто приводить к ним в комнату женщин. <...> И как Раиса сбежала из дому, попала к каким-то мальчикам в пустую квартиру, и они её несколько месяцев не выпускали» [Петрушевская 1996а: 8].

Как показывает Л. Петрушевская, нередко причиной разрушения семьи является мужчина. Главный герой рассказа «Тайна дома» расстался с первой женой, их тремя детьми и женился снова. Только огромный дом, построенный для большой семьи, оказался для новой семьи из двух человек слишком велик. Поэтому он, как говорит героиня, и заканчивает своё существование. Дом в рассказе – одушевленное существо, население которого состоит не только из хозяина и его новой молчаливой жены, но и приезжей героини (рассказчицы) с детьми. В доме также поселилась и семья мух. По ходу действия главная героиня пытается разгадать загадку: «Какие-то тайны скрывал этот дом, как скрывал бы любой старый дом, – отзвуки голосов, чьи-то смерти, чьё-то одиночество. Дом заканчивал своё существование, это было ясно по общему трагическому запустению, несмотря на попытки как-то замять это обстоятельство, подклеить, прибить, заслонить» [Петрушевская 1996б: 204]. Занятая своими детьми, она не сразу понимает, почему в ней так сильно ощущение «опустения дома». «Время было самое летнее, народ в городок понаехал, и нас поселили в дом, предназначенный на снос. То есть там всё было: и вода во дворе, и газовая плитка <...>, но уже что-то навестило этот дом, какое-то запустение или забытьё» [Петрушевская 1996б: 203]. Параллельно разгадыванию тайны этого дома идёт сюжетная линия с мушиным роem. Мушиная семья во главе с их матерью отличается трудолюбием и сплочённостью. За ними начинает охотиться хозяин дома, когда-то уничтоживший свой семейный круг. Он разрушил не только семью, но и тот круг друзей, который сложился. В конце концов, герой добрался до мушиной семьи и уничтожил и её. И вот тогда

охваченная горечью рассказчица понимает, что нести разрушение – суть хозяина дома.

В рассказе «Просиял» Л. Петрушевская показывает семью, из которой уходит отец: «Но потом что-то произошло в квартире справа. Музыка слышалась, кот Маркович орал, а вот хозяин дома как-то исчез, <...> и пронзительный <...> голос младшего изменился, стал потише, и гостей почти не слышно было. Какое-то горе поселилось в квартире справа». Сразу меняется звуковой фон произведения: лексемы со значением громкого звука («папаша с грохотом спускался по лестнице»; «Они переключались по всей лестнице – пронзительный, как у какого-нибудь взрослого ястреба, голосок младшего и глухой, вечно возражающий мужской тенор бабушки»; «Мамаша ссыпалась по лестнице мелкой дробью»; «Дома оставался Семён Маркович (кот. – С.Ч.) и орал в свое удовольствие»; «начинала греметь ужасная музыка, затем затевался мелкий скандал, после чего лились сбивчие звуки скрипочки»; «шумные концерты: солировала флейта, скрипулька давала петуха, все орал друг на друга», «некто стучал на барабанчиках, а основой всему был рояль»; «тут в дело шла фисгармония, похожая на церковный орган. И по всему дому расходились волнами тягучие звуки. А то вступал и небольшой хор...») сменяются лексикой с пониженным звуковым тоном («пронзительный, как крик птички, голос младшего изменился, стал потише, гостей почти не слышно было»). Л. Петрушевская опускает переживания жены и бабушки, но показывает несчастье посредством ощущений младшего ребёнка. Цель писательницы – показать детское горе как наиболее тяжёлое, ведущее подчас к горькому разочарованию в жизни, замкнутости, неверию в людей, внутреннему одиночеству.

Таким образом, Л. Петрушевская представляет мужчину как разрушителя, с которым связаны эсхатологические мотивы в приведенных произведениях. Однако образ мужчины представляется нам амбивалентным. Мужчина выступает одновременно разрушителем дома и желанным элементом в пространстве дома, потому что мужчина может не только



разрушать, но и строить дома: «Говорят, что надо всегда что-нибудь не доделывать в доме; когда дом полностью закончен, жильцы умирают, – вдруг ляпнула я» [Петрушевская 1996б: 209]. Писательница манифестирует идею о том, что в доме должен быть мужчина и стучать молоток, «по этому стуку / и узнают / в доме / мужик» [Петрушевская 2008: 284]. Здесь, на наш взгляд, Л. Петрушевская тонко почувствовала и показала, что «строительство дома – этическая модель поведения русских» [Маслова 2004: 235]. Идея, высказанная В.А. Масловой и выраженная писательницей, заключается в том, что дом всегда должен быть в движении: последующие поколения будут вносить свои дополнения, изменения, делать перестройку.

Так Л. Петрушевская показывает жизнь и дома, и семей, которые будут его населять, сменяя друг друга. В этом процессе – экзистенциальный смысл жизни, заключённый в закономерной смене поколений и обновлении, что репрезентирует воспроизведение «космогонической церемонии» [Элиаде 1998: 113].

Если такая связь поколений разрушается, тогда дом теряет одно из своих основных качеств – тепло, которое он дарит жильцам: «Ходили смотреть дом / продается / <...> / бабушка / в нашей деревне / померла / <...> / её дочь / пожилая / привела / села сама / поговорили / провожала / заплакала / дом-то холодный / а я / говорит / не понимала / мама всё бывало / скажет / теперь / дом / тёплый / я его грею / а будет холодный / а я не понимала / плачет дочь / теперь поняла / да / ледяной дом / но наш знакомый / не чует / холода / чует / будущее / тепло / своё / тепло / так оно и идёт / холодно / тепло / греем / греем...» [Петрушевская 2008а: 333-334]. Качества *тепло/холод*, заявленные в главе «Дом» «Карамзина», свойственны не только дому, но и проживающим в нём людям. Как только они покидают дом, он остывает, как будто умирая.

Таким образом, для дома семья – это своего рода сосуды, вены и сердце, та составляющая организма, которая обогревает его и позволяет жить. Потеря жильцов – распад семьи, смерть – лишает дом не только смысла

существования, но и жизни. Беспокойство, выраженное матерью героини, желающей продать дом, заставляет молодую женщину всё-таки понять, что дом нельзя покидать, оставлять без жильцов. Она продаёт его другой героине «Карамзина» – Людмиле Стефановне Петрушевской (в тексте Стефановна), тем самым предотвращая гибель дома, которая выразилась бы в отсутствии жильцов и последующем разрушении. Наделённая чуткой душой, Стефановна улавливает, что дом «чует / будущее / тепло», то есть будущих новых жильцов, и готов их принять. Такая связь человека и дома осуществляется на метафизическом уровне и говорит о необыкновенной душевной чуткости Стефановны. Именно это качество позволяет ей оценить и увидеть необыкновенное в вышивке, которую создаёт Окся, ещё одна героиня «Карамзина»:



Нахзац сборника  
«Парадоски. Строчки разной длины»  
(СПб., Амфора, 2008)

В центре вышивки – дом. Вокруг него, в свою очередь, расположены все остальные предметы: животные, деревья, люди, горы, цветы. Отчётливо видны три мира: подводный (протекающая речка и рыбы), земной (деревья, люди, горы, животные) и воздушный (птицы). Так писательницей реконструирована троичная модель мира, представленная небом, землёю и водою, ассоциатом хтонического мира. Вместо подземного мира Л. Петрушевская представляет мир воды, так как он теснейшим образом связан с женщиной и первотворением. «Земля, как источник порождений, была тесно связана с водой. Эта связь представляла универсалию индоевропейской мифологической традиции (вспоминается общеславянская Мать-сыра земля)» [Цагараев 2000: 25]. Вода – та первостихия, в которой зародилась жизнь, женщина – первоначало, в которой также зарождается жизнь. «Символически связываясь с Землей, Вода аналогично ей связана с женским началом и, в первую очередь, с Богиней-прародительницей» [Цагараев 2000: 25]. Орнамент вышивки, с одной стороны, является репрезентацией картины мира писательницы, с другой – передает космогоническую схему: три зоны по вертикали мироздания воспроизводят идею Мирового дерева. Представленная картина передаёт идею Космоса, гармонии и упорядоченного пространства. Такая строгая пространственная определенность «передает <...> древнюю идею стабильности, твердой и прочной основы, на которой держится жизнь человека и общества» [Цагараев 2000: 57]. Именно с этим сакральным пространством связана жизнь героинь Л. Петрушевской. Художественными средствами писательница реконструирует малую вселенную человека, в центре которой находится дом. Так писательница представляет свой художественный мир.

**Таким образом,** в произведениях Л. Петрушевской архетипическое начало выступает в качестве матрицы, на которой выстраивается авторская художественная модель мира, в центре которой стоит дом, символизирующий собой пространство женщины.

Героини Л. Петрушевской проходят трудный путь к обретению своего дома. Они хотят иметь его, однако обретение сопровождается постоянным страхом его потерять, что организуется конфликтными ситуациями.

Дом неразрывно спаян с женским началом – оно домообразующее, поэтому владение домом передаётся по женской линии. Женщины ощущают гармонию, если они связаны со своим пространством – домом. У Л. Петрушевской наблюдается закономерность, выраженная моделью *женщина – дом – семья – гости*. В ценностной парадигме героинь писательницы дом стоит на первом месте, что позволяет персонажам манифестировать качества культурного героя (космогония дома как пространства для себя и потомства).

На вышивке, репрезентирующей модель мира Л. Петрушевской, пары, «сшитые локтями / там / никогда не расстанутся», символизируют, прежде всего, духовное единство между мужчиной и женщиной, способных только в неразрывном союзе организовать иеротопическое пространство дома. Таким образом, в аксиологическом локусе индивидуальной мифологии Л. Петрушевской дом предстаёт как «универсальный знаковый комплекс» (В. Топоров).

Коммуникативная и преобразующая функции архетипа дома реализуется в следующем: с одной стороны, индивидуально-авторский образ дома соотносится с его трактовкой в мифопоэтической традиции (коммуникативная), с другой – включает пласт современного понимания этого образа, обозначенным ещё М.А. Булгаковым как «квартирный вопрос», тезисом, не потерявшим своего значения и по сей день. Героини Л. Петрушевской ставят перед собой материальную, бытовую задачу обрести жильё, однако потом вынуждены обороняться или от невесток, претендующих на жилплощадь, или от собственных дочерей, которые приводят в дом родителей молодых мужей, у Л. Петрушевской – «поселенцев» (преобразующая).

Онтологические основы творчества Л. Петрушевской отражены в её художественной картине мира, которая репрезентирует уровень познания

писательницей действительности и закрепляется в системе свойственных данной эпохе философских понятий, что выявляется эстетической функцией архетипа дома.

## **2.6. Семиотический объём архетипа «мудрой старухи» в произведениях Л.С. Петрушевской**

Движение от архетипа «тени» к возрастному архетипу «мудрой старухи» возможно через магические (шаманские) посвящения. Е.М. Мелетинский в архетипе «мудрая старуха» видит «высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души» [Мелетинский 1991: 42].

В художественном мире писательницы женщина выступает как образ, объединяющий этот мир. Обладая божественной сутью, она выступает в качестве демиурга, способного осуществить переход от неорганизованного хаоса к упорядоченному космосу и обратно: «Я машинально подумала / надо / погасить там свет / там – в небесах / (погасить луну) / о / разум женщины / так могла бы подумать / *последняя старуха* / покидая этот мир (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2008а: 243]. Метафорическое погашение света женщиной-старухой вычитывается как описание эсхатологического мифа о конце света. Наделённая божественной сущностью и, следовательно, способная осуществить акт разрушения мироздания путём перевода его в состояние тьмы, женщина также может дать миру начало через трансформацию тьмы в свет. Л. Петрушевская не описывает акт творения мироздания, но он присутствует в тексте имплицитно.

Как приходит старость к героиням Л. Петрушевской? «Мать семейства дождалась, когда мальчик, младший, поступил в институт, и тут сдалась полностью <...>. Стоя на кухне, она завалилась на глазах у всех вечером, завалилась, захрипела и хрипела трое суток, увезённая в больницу. <...>

Когда её привезли домой, она уже была маленькой старушкой» («Я люблю тебя») [Петрушевская 1995б: 12].

Быть старушкой у Л. Петрушевской – это значит воплощать мудрость, осуществлять передачу опыта, традиций, быть духом-помощником, то есть выйти на последнюю ступень индивидуации. Стоит отметить «перекличку» таких образов писательницы со старухами В. Распутина, В. Шукшина и др., которые также показывают своих героинь носительницами главных человеческих ценностей.

Образы старух у Л. Петрушевской представлены во многих произведениях – это и тётка Алевтина («Богиня Парка»), бабушки («Сила воды», «Город света», «Котенок господ бога»), Антонина и Окся («Карамзиндеревенский дневник»), Клавдия Ивановна («Как Пенелопа»), старушка («Отец») и др.

Сюжет рассказа «Богиня Парка» из одноимённого сборника, как это обычно бывает у писательницы, незамысловат: женщина устраивает судьбу подруги и своего знакомого.

В римской мифологии Парками назывались богини судьбы, равнозначные древнегреческим мойрам. Первоначально Парка была одна [Штаерман 1994: 290]. Деятельность богинь судьбы, как известно, была напрямую связана с прядением. О древности этого вида хозяйственной деятельности человека пишет Б.А. Рыбаков: «Человечество научилось прясть волокнистые растения уже в неолите. Рыболовы каменного века ловили рыбу сетями, сделанными из нитей; охотники тенетами-"перевесами" ловили птиц, зайцев и серн. Прялка и веретено уже тогда стали необходимейшими орудиями труда; женщины-пряжи не только изготавливали одежду, но и участвовали в важнейшем деле добывания пропитания. Вероятно, тогда длинные-длинные нити стали иносказательным *обозначением человеческой жизни* – "нить жизни" (курсив наш. – С.Ч.)» [Рыбаков 1994: 240].

Древнегреческие мойры, римские парки, скандинавские норны, англосаксонские вирды, славянские Среча и Несреча [Рыбаков 1994: 240],

латышские Лаймы, часто выступавшие втроём, сопровождают человека с самого его рождения. Три девы (или старухи) приходят в дом, где родился ребёнок, и по очереди предсказывают его судьбу [Карев 1994б: 472]. Обилие мифологических материалов о прялках и прядении свидетельствует о том, что с глубокой древности человечество связывало с прялкой и нитью представление о долгой протяжённости жизни, которое возникло в связи с восприятием древнего человека непрерывного движения веретена. Процесс прядения был связан и с идеей движения: непрерывно кружится веретено, непрерывно кудель превращается в нить. «Нить жизни» – это движение во времени [Рыбаков 1994: 241-242]. Появление богинь судьбы Б.А. Рыбаков возводит к культу Богини-матери, доказывая, что категория «судьба» (у Рыбакова «жребий») напрямую была связана с урожаем – хорошим или плохим. Поэтому и жребий мог быть как несчастливым, так и удачным. А так как божеством итогов хозяйственного года была «мать урожая», то именно женщина стала восприниматься как богиня судьбы [Рыбаков 1994: 386].

Таким образом, можно выделить характерные черты богини судьбы как ипостаси Богини-матери: возможность управлять человеческими судьбами, магические способности, близость к земле и природе. «Если бы мы считали, что Мойры просто прядут нить, учитывая лишь её длину, мы неверно представляли бы их деятельность, так как *moira* вбирает в себя нечто большее, предполагает, что один человек "становится судьбой" другому» [Юнгер 2006: 287].

Как нам кажется, сравнение с могущественной богиней судьбы позволяет Л. Петрушевской, строящей современный образ на архетипической платформе образа Парки, дать более широкое представление о возможностях своих героинь, сделать образ более глубоким. С учётом выявленных характеристик рассмотрим образ главной героини рассказа «Богиня Парка», тёти Алевтины из Москвы.

Казалось бы, московская прописка сразу лишает героиню важного качества – приближённости к земле. Однако «эта тётка издавна на две летние

недели привыкла заезжать сюда (в деревню. – С.Ч.), на полотпуска, любила, видите ли, среднюю русскую возвышенность, варила варенье, солила-мариновала что под руку попало, чуть ли не крыжовник! Уезжала с хорошим грузовичком банок-пакетов-мешочков. И кипела, кипела у неё работа в саду возле сарая в тенёчке» [Петрушевская 2007в: 111]. И чай она тоже пьёт не простой, а на «еловых шишках вскипячённый» [Петрушевская 2007в:112]. Хозяйка дачи, у которой отдыхают Алевтина и неженатый учитель Андрей Александрович, «подозревает» у Алевтины «большие богатства там, в Москве» [Петрушевская 2007в: 114]. Количество растительной пищи и богатство в Москве указывают на Алевтину как на хранительницу не только подземных кладовых, но и богатств срединного мира.

В изображениях Богинь-матерей всегда подчёркивалась в качестве символа материнства грудь, размеры которой иногда были просто чудовищно велики. И Л. Петрушевская представляет свою Алевтину именно с таким бюстом: «В сумерках как-то скрадывались ее женские черты, два мешка впереди, грудь и брюхо, сливались в одно монументальное целое с крутыми плечами» [Петрушевская 2007в: 120].

Верно определив, что учитель Андрей Александрович, её сосед по даче, не женат, Алевтина приступает к обдумыванию этой интересной для женщин ситуации, проявляя черты архетипа «мудрой старухи»: «Что же человек гуляет. Добро пропадает. Вхолостую живя.

– Какое... добро? – хохочет московская тетка, *уже давно сама напряженно размышлявшая на эту тему* (курсив наш. – С.Ч.)» [Петрушевская 2007в: 120]. Особенность богинь судьбы в том, что они узнают человека таким, каков он есть, и начинают на него воздействовать [Юнгер 2006: 289]. «У тетки Алевтины много-много есть на примете девочек и женщин, тоскующих в перенаселенной Москве, но не для них, не для девушек, перенаселенной. <...> А тут вот он, здоровый. При всем своём организме, не кривой, не хромой, не заика, не псих» [Петрушевская 2007в: 116]. Свой выбор Алевтина останавливает на Нине, фармацевте из аптеки:



«Ей тридцать семь лет. Однокомнатная квартира <...> на краю Москвы. <...> Мать спроваживала редких женихов вон. А куда их всунуть было? Тихая Нина, глаза водянистые, <...> молчит (на работе готовит микстуры и мазилки <...>). <...> Прекрасно, думает тётка Алевтина, как думала бы древняя богиня Парка, плетя нити человеческих судеб – и так и сяк их перекрещивая и связывая будущими детьми» [Петрушевская 2007в: 117]. Скрытые шаманские способности проявляются в силе мысли Алевтины, которой она переплетает жизни Андрея Александровича и Нины: «Та тонкая нить судьбы, на которой привязана была <...> Нина, вдруг затрепетала, забренчала и натянулась золотым лучом <...>. Что же, другая нить судьбы пока ещё провисала как ленивая верёвка между лодкой и причалом на берегу. Но луч сверкнул, шаря и пронзая тьму, заволновалась вода, лодка тяжело заворочалась, плеснула туда-сюда, отошла от мостков – и нате, верёвка тоже натянулась и запела. И тут же луч прожектора полоснул по ней, зажег нестерпимым золотом эту мокрую невзрачную бечеву. <...> Тётка Алевтина затаилась и ждала. Будущий ребенок тоже затаился там, в прозреваемом далеке» [Петрушевская 2007в: 117-118].

Алевтине осталось только лично познакомиться с Андреем Александровичем, что она быстро и сделала, поймав его за тем, что тот пользуется хозяйкиным сортиром, не платя за него. «Этот половозрелый самец и влип, потому что на самом деле ему надо было бежать на верандочку, накинуть дверной крючок и мигом на топчан, мигом! И с головой одеялом накрыться!» [Петрушевская 2007в: 119]. Когда Алевтина уезжала в Москву, её пакеты, банки и мешки грузил в автобус не кто иной, как Андрей Александрович. Увидев «хорошую двухкомнатную квартиру» Алевтины, Андрей Александрович стал мечтать «о просторной собственной квартире в таком же микрорайоне как у Алевтины, о хорошей жене, <...> о сыне, тихом учёном ребёнке, которому можно вложить в память всю сумму отцовских мыслей. <...> (Так всё и произошло, но много лет спустя)» [Петрушевская 2007в: 124]. Встреча с Алевтиной способствует зарождению и

в герою процесса «думания», мыслей о том, как хорошо иметь дом и семью. Алевтина «заряжает» своей энергией Андрея, это энергия мысли, сотворения в обязательном союзе с женщиной. Думать – важное качество героинь Л. Петрушевской, которые способны не только актуализировать эту способность в других, но и силой мысли преобразовывать действительность. «...Научиться мыслить – важнее для освоения мира, чем овладеть практическим опытом» [Цивьян 2006: 18].

Как и задумывала, Алевтина познакомила Нину с Андреем Александровичем. Причём «Алевтина в самом начале праздника вытащила какие-то ветхие рецепты и дала Нине, Нина их взяла неохотно и равнодушно, как большой специалист» [Петрушевская 2007в: 125]. Рецепты метафорически представляют магические качества Нины.

Знакомство героев состоялось. Алевтина умрёт и не узнает, что они поженятся. Но ей это и ни к чему, потому что и как богиня Парка, и как «мудрая старуха» она способна управлять судьбой, предугадывать её, соединяя именно тех людей, которые понимают, что больше не хотят жить в пустоте одиночества. «Богиня обладает знанием о прошлом и будущем, а знание – это средство контроля над миром» [Цагараев 2000: 56]. Богиня ведаёт узором судьбы и вправе изменить его или оборвать.

Выше уже говорилось о тройственности образов богинь судьбы, что проявляется и в этом рассказе. Хозяйка дачи приглашает Алевтину, Алевтина находит Нину, Нина принимает Андрея Александровича в качестве своей судьбы. Несмотря на явную доминирующую роль Алевтины, две другие также повлияли на судьбу главного героя.

Качества «мудрой старухи» демонстрирует и героиня рассказа «Сила воды».

«По традиционной символике "вода" – первобытная <...> субстанция, предшествующая всякой жизни <...>. В большинстве традиций погружение в воду символизирует возвращение в первоначальную бесформенность, растворение форм и их воссоздание в первоначальном виде, полное

перерождение. Воды "очищают" или <...> "смывают грехи" и тем самым перерождают человека: этот смысл, сохранившийся в различных очистительных ритуалах, присутствует и в христианском таинстве крещения» [Цагараев 2000: 25].

Вечером, когда «начинались "Спокойные ночи", Маринкино время» [Петрушевская 1996б: 212], на квартиру, где живут дедушка, бабушка и их внучка Маринка нападают трое грабителей. Бабушку и внучку бандиты запирают в ванной комнате, а деда избивают, пытаясь узнать, где в квартире лежат деньги.

Когда Маринка и бабушка оказались в ванной со связанными руками, ногами и кляпами во рту, бабуля поняла, «что их всех убьют, в квартиру поселят новых, и нижние соседи будут скандалить и с ними: что делать, сквозь мокрый пол к ним вниз регулярно просачивалась вода» [Петрушевская 1996б: 212]. Так, в горьких раздумьях над будущим женщина находит спасение, выступая «мудрой старухой». Из-за нерадивости строителей, щели между этажами были настолько велики, что затопление соседей снизу стало обычным делом. А стены между квартирами были настолько тонки, что жизнь всех жильцов подъезда была как на ладони. Бабуля решает включить воду, залить соседей внизу, которые, конечно же, опять придут скандалить и, таким образом, спугнут бандитов. «По признаку влажности» бабуля может быть «соотнесена с образом Мать-сыра-Земля» [Топоров 2005: 416].

Слыша крики мужа, понимая, что надеяться можно только на себя, бабуля «ухнула в ванную всей своей тяжестью» [Петрушевская 1996б: 214] и попыталась «открыть кран холодной воды, поддавая его головой <...>. Кран поддавался туго, но <...> струйка потекла, а потом и пошла хлестать. Бабуля той же обмотанной головой отвела хоботок крана наружу, на край ванны. Струя теперь лилась частично на пол» [Петрушевская 1996б: 215-216]. Сначала женщина зубами развязывает верёвки на руках внучки, потом девочка развязывает верёвки на руках у бабушки. Л. Петрушевская

акцентирует внимание на зубах бабушки, вернее, на количестве оставшихся. Их пять. «И бабка, у которой своих зубов осталось во рту всего пять штук (на улицу она надевала протез), стала выкусывать, мотая головой, тяжелый узел полотенца на Маринкиных связанных за спиной ручках» [Петрушевская 1996б: 217]. Число пять в индоевропейских языках означает «пуп Земли», середину, священную часть Вселенной [Маковский 1996: 391], что позволяет рассматривать образ бабушки как персонификацию «земляной матери».

Образ бабули содержит некоторые черты Богини-матери. Героиня имеет «грузное, сытое тело». По Бахтину, именно тело становится «творческой, созидательной, призванной победить весь космос, организовать всю космическую материю» [Бахтин 1990: 405]. Тело бабули – это ещё и тело хозяйки нижнего мира, которая сыта, то есть связана с едой. Она покровительница подземных кладовых земли, так как сама и есть олицетворение земли. Так, сквозь пласт современности проглядывает могучая древняя Мать-сыра-Земля, сытая и большая. Именно мудрая бабуля предчувствует уготованную участь – смерть от руки бандитов. Не вступая в открытую борьбу, героиня противостоит им силой духа и мысли. Она призывает на помощь хтонические силы (соседей снизу) и родную стихию – воду.

В тексте вода является мощной стихией, выполняющей несколько функций. Это и средство спасения, и средство объединения одновременно. По сюжету между двумя семьями идёт «война», непрекращающиеся затопления накалили отношения соседей по этажам настолько, что единственным способом разрешения конфликта уже могло быть только обращение в милицию. Но конфликт, как и дружба, также может выступать в роли объединяющего фактора, поэтому бабуля в такой нестандартной форме (затопление) «обращается» к соседям за помощью. Вода «как бездна хаоса» может быть «зоной сопротивления власти бога-демиурга» [Аверинцев 1994б: 240]. Но дед устраняется с территории конфликта, и борьба идёт уже между бабулей и нападающими. В рассказе именно вода является той стихией, в

которой встречаются две противоборствующие стороны – бабушка и бандиты; вода, будучи началом всех вещей, знаменует собой «финал, ибо с ней связан (в эсхатологических мифах) мотив потопа» [Аверинцев 1994б: 240].

На наш взгляд, в рассказе имплицитно присутствуют два мифа: эсхатологический (борьба с нападшими) и космогонический (дружба с соседями). «С мотивом воды как первоначала соотносится значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте» [Аверинцев 1994б: 240]. Л. Петрушевская переориентирует эсхатологическую матрицу произведения путём репрезентации героини в качестве «мудрой старухи», переводя сюжет рассказа в поле мифа космогонического.

Силы и возможности бабули подкрепляются и её внучкой – Маринкой. Несмотря на то, что «сама <...> как глистиночка», маленькая девочка оказывается достойным «борцом сопротивления»: «и завизжала Маринка, как сирена» [Петрушевская 1996б: 217, 219]. Рассмотрим значение образа Маринки в мифопоэтическом контексте.

«Основной закон мифологического <...> сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развёртывается в действие <...>; герой делает только то, что семантически сам означает. Божество дерева умирает и воскресает на дереве, божество воды тонет и спасается из воды» [Фрейденберг 1997: 223]. Природа древними людьми персонифицировалась в образе женщины. Вода как одна из первостихий, в которой зародилась жизнь, также соотносилась с женщиной, что нашло отражение в мифологических системах народов, живших рядом с великими реками мира, морями или океанами. Связь женщины с водой актуализирована в Афродите, вариантами названия которой были следующие: Анадиомена – «появившаяся на поверхности воды» [Лосев 1994б: 132] и Марина – «морская» [Суперанская 2005: 337]. Посредством номинативной детерминации в образе Маринки проступают черты её праобраза – морского божества.

Бабуля, как видно, совершенно независима от мужа, самостоятельно начиная новый космогонический виток. Рядом с ней – маленькая внучка, которая изо всех сил помогает бабушке. Таким образом, бабушка и девочка являются антагонистами по отношению к бандитам-мужчинам и воплощают активное начало на фоне пассивности деда.

К.Г. Юнг вполне правомерно подчёркивал важность пары *мать – дочь*: «Душа, предшествующая сознанию (например, у младенца), с одной стороны, является компонентом материнской души. А с другой – души дочери. Отсюда следует вывод, что каждая мать включает в себя свою дочь, а каждая дочь – свою мать и что каждая женщина простирается назад в свою мать и вперёд – в свою дочь. Это смешение порождает характерную временную неопределённость: женщина существует поначалу как мать, а позже как дочь. В связи с этим <...> возникает ощущение, что её жизнь простирается над поколениями. Таким образом, делается один шаг к <...> убеждённости во вневременном существовании, что вызывает появление чувства бессмертия. Жизнь индивида в результате преобразуется в тип и становится подлинным архетипом женской судьбы вообще. Это <...> приводит к восстановлению <...> жизней предков женщины, которые благодаря мосту, созданному преходящим индивидом, переходят в грядущие поколения. Подобное переживание позволяет личности найти своё место в жизни поколений и ощутить свою значимость, ибо с жизненного пути устраняются все ненужные препятствия. Одновременно личности уже не грозит изоляция, целостность её восстанавливается» [Юнг 2005: 183-184].

Л. Петрушевской переосмысляет архаическую пару *мать – дочь* и, наполняя её индивидуально-авторским содержанием, показывает доминантную в её творчестве модель *мать – дочь – внучка*. Исследование черт архетипа «мудрой старухи» в героинях писательницы позволило обнаружить представленную выше художественную закономерность, реализованную во многих произведениях («Как Пенелопа», «Фонарик», «Мильгром», «Маленькая Грозная», «Как много знают женщины» и др.).

В рамках выявленной модели выявляется значимость для Л. Петрушевской принадлежности именно к женскому роду: «Девочки, молоденькие женщины, охотно кивали, чувствуя себя приобщенными к семейным традициям, один род, один клан, племя, семья, знамя» («Маленькая Грозная») [Петрушевская 2007в: 241]. Автором манифестируются женская солидарность и опора женщин только друг на друга: «Мама звонит своей мудрой старшей подруге Регине, <...> и мать студентки, тоже много повидавшая на веку, прилепилась к ней учиться уму-разуму, как к бывшей подруге ещё своей матери» («Мильгром»). Ирина, героиня пьесы «Три девушки в голубом», заявит: «Фёдоровна: Все люди – братья. *Ира* (радостно): Не все. Некоторые сёстры!» [Петрушевская 2007б: 237], а Лёля, медсестра из повести «Конфеты с ликёром», скажет: «У меня везде сёстры!» [Петрушевская 2007в: 350].

**Итак**, старые женщины в произведениях Л. Петрушевской имеют черты архетипа «мудрой старухи»: придерживаясь традиционных семейных ценностей, они способны управлять чужой судьбой, соединяя в браке одиноких людей. И если в архаические времена постареть для женщины значило всего лишь прийти к завершению «периода женской потенции» [Фрейденберг 1978: 43], то Л. Петрушевская показывает старушек, имеющих активную жизненную позицию. Главное в образах тётки Алевтины, бабушки из «Силы воды» и др. в том, что они остаются привержены тем традициям, ориентация на которые позволяет выстоять самим и помочь другим в самых драматичных жизненных обстоятельствах.

Архетипическая для творчества писательницы модель *мать – дочь – внучка* сопряжена с идеей вечного рождения и бессмертия, позволяя выявить функцию архетипа «мудрой старухи» – женщина выступает в роли родоначальницы и покровительницы. Так Л. Петрушевской культивируется великое женское начало с его непреходящим аксиологическим потенциалом, выраженном в гуманистической идее бесконечности жизни. А. Эсалнек пишет о том, что «понятие "архетип" как инструмент исследования позволяет

увидеть многие существенные стороны в содержании художественных произведений, прежде всего преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времён, сохранение памяти о прошлом, т.е. архетипической памяти, в чём бы она ни проявлялась» [Чернец 2004: 36].

Эстетическая функция способствует пониманию авторского содержания архетипа «мудрой старухи»: старушки Л. Петрушевской опираются на традиционное жизнеуложение, которое, в рамках коммуникативной функции, основывается на веками выработанной этической модели поведения. У старых женщин есть те качества (приверженность традициям, нравственные идеалы, доброта, жизнестойкость), которые постепенно теряются последующими поколениями. Такими образами писательница повышает духовный потенциал современного общества.

\*

По мнению К.Г. Юнга, в одном человеке может быть несколько личностей [Юнг 1986: 161]. В ходе индивидуации, в движении по которой вычитывается мифологема пути, выкристаллизовывается одна – доминирующая. Обращение к системе архетипов неизбежно вовлекает в произведения художественного творчества мировоззренческий аспект, благодаря которому происходит совмещение временных пластов с их многообразием жизненных явлений и персонажной сферы.

**Таким образом,** мифопоэтический подход с включением архетипической поэтики позволил определить особенности художественной индивидуальности Л. Петрушевской. Следуя своему писательскому кредо, определённой целью заставить зрителя/читателя «вдуматься в жизнь другого человека, склониться перед его мужеством, пролить слезу над чужой судьбой, как над своей, облегченно вздохнуть, когда приходит спасение. <...> И понять себя», Л. Петрушевская художественно исследует женщину, свою современницу. Её образ органично вписан в мироздание и через



архетипическое содержание включает в себя Вселенную. Поэтому в своих характеристиках он оказывается наиболее многоплановым. Однако Л. Петрушевская вкладывает в своих героинь не только смысл архетипов, наполнявшихся веками, но и парадигму современного мышления, когда женщина, с одной стороны, лишена прежнего, матриархального авторитета, однако с другой – именно она противостоит хаосу мира и ужасу смерти способностью дарить жизнь, продолжать род на земле, то есть направлять свою энергию на созидание, включаясь, таким образом, в природный поток бесконечности жизни.

Исследуя архетипы женского начала в творчестве Л.С. Петрушевской, мы вплотную подошли к тому, чтобы определить художественную концепцию человека/личности, которая рассматривалась многими литературоведами: М.М. Бахтиным, Н.Я. Берковским, Д.С. Лихачёвым, Н.Л. Лейдерманом, В.Б. Белопольским, В.М. Головкин, Л.А. Колобаевой и др.

О важности человеческой личности для художественного творчества говорил ещё Л.Н. Толстой: «Жизнь тем более жизнь, чем теснее её связь с жизнью других, с общей жизнью. Вот это-та связь и устанавливается искусством в самом широком его смысле» [Толстой 1953: 229]. Н.Я. Берковский, говоря о причинах интереса Запада к русской литературе XIX века, писал, что уже первые зарубежные критики отмечали, «что отношение русских писателей к действительности антропоцентрично, что русские сводят мир к человеку и упорно оценивают мир с человеческой точки зрения. <...> что в русском искусстве человеку принадлежит центр» [Берковский 1975: 25].

М.М. Бахтин видел в человеке, прежде всего, эстетическую ценность: «... человек – организующий формально-содержательный центр художественного видения <...>. Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершённый <...> вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения <...>. Эта ценностная

ориентация и уплотнение мира вокруг человека создает его эстетическую реальность <...>» [Бахтин 1979: 162-163].

Главная идея концепции человека Н.Л. Лейдерману видится «в его отношении к миру...» [Лейдерман 1982: 134].

В.Б. Белопольский определяет концепцию человека как «систему тех исходных положений, которые лежат в основе всех созданных писателем персонажей и определяют их своеобразие. Концепция человека влияет на структуру характеров, их эволюцию, сказывается на системе образов, на представлениях художника о положительном герое и др.» [Белопольский 1987: 12].

В.М. Головкич считает, что концепция человека/личности в художественном творчестве проявляется через «человека и его отношение к миру в самых разных аспектах...» [Головкич 2010: 82].

Л.А. Колобаева разграничивает понятия *концепция человека* и *концепция личности*. Говоря о *человеке*, исследовательница имеет «в виду те решающие факторы, которые влияют на человека, вынуждают его вести себя так, а не иначе, обуславливают, складывают, формируют его сущность, его судьбу <...>, – то есть всё, что оправдывает, детерминирует человека, объясняя его внеположенными, не зависящими от его индивидуальной воли причинами» [Колобаева 1990: 13]. Говоря же о *личности* и её приоритете, Л.А. Колобаева имеет в виду «всё то», чем можно измерить её «ответственность, долю участия <...> в общем жизненном процессе, в общих событиях и обозначить тем самым <...> личную ценность» [Колобаева 1990: 13].

Исходя из вышесказанного, определим, какой предстаёт героиня Л. Петрушевской в рамках парадигмы *современная женщина – мир*. Художественную концепцию человека/личности, реализуемую в женских образах Л. Петрушевской, можно представить следующим образом: женщина представлена как многомерное существо, пребывающее одновременно в прошлом (архетипическая ипостась образов), настоящем (героини своего времени) и будущем (идея воплощения в дочери и внучке, то есть идея

бессмертия). Героини, ориентированные на созидание, проявляющееся в стремлении к материнству, обретению семьи и дома, с одной стороны, репрезентируют извечную аксиологическую парадигму, с другой – в рамках онтологического дискурса приобщаются к Вечности.

### **Выводы по второй главе**

Воспроизвести все свойства мифа архаического в современном художественном произведении не представляется возможным, так как между ними, во-первых, существует немалая историческая дистанция и, во-вторых, сознание современного мифотворца в корне отличается от сознания мифотворца архаического. Тем не менее, рецитация особенностей архаического мифа возможна, если художник обращается к глубинным слоям подсознания, воспроизводящим схемы архаического мышления. На уровне построения сюжета происходит «аналогизирование» современного героя с архаическим образцом, что выражается в транспонировании типологического набора этапов жизни героя, реализующихся в виде «биографии» или этапов «индивидуации» в рамках теории архетипов.

Из рассказа в рассказ в творчестве Л. Петрушевской выстраивается эпос о современной женщине, анализ основных жизненных этапов которой позволил выявить определённый набор архетипических характеристик, которые эксплицируются в результате осуществления героем (у Л. Петрушевской – героини) определённых поступков по мере того, как выстраивается его «биография» в контексте юнговской концепции архетипов. Движение женских образов по ступеням индивидуации, их преодоление сопряжено с традиционным для мифопоэтического сознания мотивом пути. Осуществлённость индивидуации для героинь Л. Петрушевской обусловлена тем, что они идут по жизни, выполняя, с одной стороны, свою основную функцию – материнство, с другой – культивируют

лучшие черты женского начала, которое утверждает идею вечности жизни и созидательного начала.

Жизнь героинь Л. Петрушевской можно рассматривать в контексте юнговской концепции индивидуации личности. Анализ архетипических звеньев «тени», «мать – дитя», animus – anima, «персона – самость», «мудрой старухи» в образостроении писательницы заставляет обратиться к тому периоду архаики, когда древний человек с «первобытной психикой» создал и возвёл в ранг непреложных свод вечных ценностей: человеческую жизнь и, как следствие, материнство/отцовство. Но именно аксиологические установки «глубокой и наивной архаики» оказываются «современными», «если понимать <...> первичное состояние явления (стадию «яйца»))» как «обладающее архетипическим значением» [Бройтман 2014: 18]. У Л. Петрушевской внутри каждого из представленных архетипических состояний наблюдается неоднозначность, следствием которой для героев становится ситуация выбора, осложняемая аксиологическим планом.

Выявляя в героинях «теньевые» качества, писательница выводит изображаемое на уровень философского обобщения. Образы женщин в представленных произведениях содержат архетипический пласт, позволяющий увидеть сложность характеров, внутреннюю трагедию, роковую власть индивидуализма над человеческой душой, отрицательную роль, которую играет в судьбе личности отсутствие моральных понятий. По Петрушевской, жизнь женщины должна быть направлена на созидание, которое в аксиологии писательницы сопряжено с материнским началом. Посредством теневого архетипа, функционирующего метафорически или через сравнение и являющегося эстетически наполненным, писательница актуализирует в своих произведениях проблему поиска смысла жизни.

Женщины зрелого периода характеризуется стремлением к материнству, реализацией себя как матери. Нами выявлено три типа матерей: тип «любящей» матери, тип матери-тирана, а также амбивалентный тип, совмещающий обе характеристики. Современная писательница, Л.

Петрушевская репрезентирует верность тем архаическим воззрениям, в которых древний человек обозначил материнство не только как главную творящую функцию женщины, но и как естественную потребность каждого в сохранении и продолжении своего рода. Пройдя расстояние «большого времени» (М.М. Бахтин), эти воззрения не потеряли своей актуальности, став традиционными, и именно к ним апеллирует писательница, обозначая значимость материнства в современных социально-исторических условиях, какими сложными они ни казались. Воспитательная функция архетипа мать – дитя заключается в экспонировании многообразного опыта человечества, когда читатель имеет возможность вырабатывать собственные ценностные реакции по отношению к диалогу двух сущностей материнства. Эстетическая же функция проявляется в характерологическом содержании образов, а также в сюжетах и конфликтах представленных произведений, осложняя их аксиологическим контентом (проблема ценностей, нравственного выбора). Анализ типов матерей у Л. Петрушевской выводит проблематику её произведений на уровень философской проблемы о назначении человека, которая у писательницы получает индивидуально-авторское решение: назначение женщины в материнстве.

Л. Петрушевская фиксирует кризис маскулинности, из-за которого женщина вынуждена становиться сильной. Архетипическое начало (модель *мужчина – защитник – добытчик и преданная женщина*) редуцируется типическим содержанием и индивидуально-конкретным, что помогает Л. Петрушевской представить вариант женской судьбы определённого исторического отрезка. Воссоздавая в своём художественном мире советскую и современную действительность, Петрушевская предельно реалистична: старые роли уничтожены, потому что не только разорвалась связь времён, но и разрушены традиционные устои, в частности, институт семьи, и в этом социальном хаосе героини пытаются выжить. Писательница фиксирует этот кризис, одновременно выявляя особенности характеров героев в пограничных ситуациях. Воспитательная функция архетипа

«anima/animus» актуализирует идею утраты мужчинами своих традиционных ролей, что обуславливает многоплановость внутреннего конфликта женщины на современном историческом отрезке. Эстетическая функция этого архетипа помогает понять позицию Л. Петрушевской, вложенную в произведения: её героини лишены возможности иметь нормальные полные семьи, в которых именно мужчина является главой. Тема женского одиночества перетекает в другую: разрушение семьи в её традиционном виде и переход к модели *женское племя с детёнышами и самцы-одиночки*, отражающей сдвиги социально-исторического периода конца XX – начала XXI веков.

У героинь Л. Петрушевской отсутствует мучительный разлад между содержанием установки архетипа «персоны» и внутренней сущностью, «самостью», актуализированной в образе Матери-Земли. Такое восприятие женщины и земли было свойственно архаическому миру древних земледельцев, от которых героини Л. Петрушевской отдалены дистанцией «большого времени». Однако женщины бережно хранят своё внутреннее пространство и не теряют с ним связи, что обусловлено архетипичностью женского начала, принизывающего толщину эпох: неразрывная взаимосвязь женщины и земли, не прерывающаяся временем. Поэтому и современная женщина чувствует себя «земляной матерью» и является участником бесконечного процесса продолжения человеческого рода, имеющего значение онтологического ориентира для всего творчества Л. Петрушевской. В эстетическом плане архетип «самости» эксплицирует идею единства человека и мира природы с доминирующим природным началом.

Ведущую роль в мифопоэтике Л. Петрушевской играют пространственные категории, анализ которых выявил авторскую модель картины мира, а также авторскую аксиологию. В ценностной парадигме героинь писательницы дом стоит на первом месте, что позволяет женщинам манифестировать качества культурного героя (космогония дома как пространства для себя и потомства). При этом нужно отметить, что границы контакта архетипа дома с его мифопоэтическим содержанием у Л.

Петрушевской сопряжены с «квартирным вопросом», проблемой, отражённой бесчисленными конфликтами во многих её произведениях.

Старые женщины у Л. Петрушевской характеризуются мудростью, желанием передать свой опыт. И если в архаические времена постареть для женщины означало всего лишь прийти к завершению «периода женской потенции», то Л. Петрушевская показывает старушек, имеющих активную жизненную позицию. Главное в них – приверженность тем традиционным ценностям, ориентация на которые позволяет выстоять самим и помочь другим в самых драматичных жизненных обстоятельствах.

Для Л. Петрушевской значима пара *мать – дочь*, но писательница творчески переосмысляет её, представляя женский род в рамках своего художественного мира со старшей в роду женщины – матери, бабушки. В ней – опора существования женского рода, поэтому для творчества Л. Петрушевской тема трёх поколений, женского рода, является определяющей. Каждая дочь опирается на свою мать, так же будет и в жизни дочери, когда она, в свою очередь, станет матерью, поэтому в произведениях писательницы рядом с матерью всегда есть дочь. Так выявляется доминантная родовая закономерность художественного мира Л. Петрушевской: *мать – дочь – внучка*, в которой воплощается идея бессмертия и непрерывности существования «женского племени». Женщина бессмертна, потому что она продолжается в своей дочери, а потом и во внучке. И так из поколения в поколение.

У Л. Петрушевской доминирующими являются архетип матери (творение людей), «самости» (создание дома) и архетип «мудрой старухи» (связь с родом).

Анализ архетипической парадигмы позволил выявить концепцию личности, реализуемую писательницей в контексте своего творчества, а также наметить пункты изучения художественной индивидуальности Л. Петрушевской.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русскую литературу рубежа XX – XXI вв. характеризует появление феномена «женской» прозы – литературы, в которой актуализирован женский мир, рассмотренный в диссертации на материале творчества Л. Петрушевской в контексте мифопоэтики. Произведения этой писательницы, а также Л. Улицкой, Д. Рубиной, Г. Щербаковой, О. Славниковой, М. Арбатовой и др. востребованы в огромной мере. «Женская» проза утвердилась в широком потоке современного литературного процесса, заняв, по нашему мнению, лидирующее место.

Определяющим признаком художественной системы Л. Петрушевской является мифологичность, которая существует и развивается в непрерывном диалоге с реалистическим дискурсом. Мифопоэтизм реализован в женской образной системе с соответствующей аксиосферой, в создании художественной картины мира по мифопоэтическому образцу. Исследованные в диссертации произведения Л. Петрушевской содержат не только мифологический пратекст: в недрах этого творчества, в границах традиционных парадигм реконструируется индивидуальная мифология. Идеи феминизации общества не новы, но Л. Петрушевская реконструирует картину мира, в которой главная роль принадлежит именно женщине. Мифогенность текстов писательницы вовлекает творчество писательницы в процесс общекультурного развития.

Ориентируясь на сферу бессознательного, реализующегося в системе архетипов, Л. Петрушевская использует модели мифологического мышления, проводя аналогии между биографиями современных и мифологических героев, что выражается в заимствовании типологического набора жизненных этапов, представленных в виде архетипов.

Универсальный смысл мифа, общечеловеческое содержание архетипа Великой Матери позволили максимально полно исследовать черты женского характера в творчестве писательницы, в котором отразились духовно-



нравственные и социальные парадигмы национального бытия. Своими произведениями Л. Петрушевская создаёт эпос о современной женщине, анализ основных жизненных этапов которой позволил выявить определённый набор архетипических характеристик, которые эксплицируются в результате осуществления героинями определённых поступков по мере того, как выстраивается их «биография» в контексте юнговской концепции архетипов. Движение женских образов по ступеням индивидуации, их преодоление сопряжено с традиционным для мифопоэтического сознания мотива пути. Осуществлённость индивидуации для героинь Л. Петрушевской обусловлена тем, что они идут по жизни, выполняя, с одной стороны, свою основную функцию – материнство, с другой – культивируя лучшие черты женского начала, утверждающего их созидательную сущность и идею бесконечности жизни.

В героинях Петрушевской архетип «тени», являющейся первым этапом в процессе индивидуации К.Г. Юнга, персонифицируется в образе кошки, единственном зооморфном символе женской сущности в избранных для анализа в данной диссертации произведениях писательницы. Посредством метафорического образа *женщина – кошка* Л. Петрушевская актуализирует анималистические качества своих героинь и позволяет увидеть сложность женских характеров и роковую власть индивидуализма над человеческой душой. Функционирование архетипа «тени» в героинях писательницы сопряжено с этическими константами, выявляющими авторскую позицию.

Обращаясь к архетипам женского начала, Л. Петрушевская эксплицирует архаичную пару *мать – дочь*, дополняя её авторской трактовкой. Данный архетип в художественном мире писательницы выражается в художественной закономерности *мать – дочка – внучка*. Быть женщиной, по Петрушевской, ценно и значимо, потому что даёт возможность ощущать себя приобщённой к традициям, быть членом рода, клана. Женщина предстает родоначальницей, что соотносится с идеей о вечном возрождении и бессмертии.

При изображении героев-мужчин Л. Петрушевская акцентирует внимание на их деградации, выражающейся в осуществлении ими несвойственных ролей, а женщина в результате выполнения «маскулинных функций» трансформируется, обретая мужские черты. Архаическая модель *мужчина – защитник – добытчик* и *преданная женщина* в эстетической системе писательницы оказывается невозможной в силу утери первыми исконно мужских качеств.

В центре художественного мира Л. Петрушевской стоит дом, символизирующий собой пространство женщины. Однако архетип дома в творчестве писательницы получает авторское художественно-эстетическое решение: расширяется антропное пространство дома, что позволяет Л. Петрушевской выстроить модель *женщина – дом – семья – гости*.

Главное в образах старух заключается в том, что они остаются привержены тем традиционным ценностям, ориентация на которые позволяет выстоять самим и помочь другим в самых драматичных жизненных обстоятельствах.

Характеризуя концепцию личности в произведениях Л. Петрушевской, можно сказать, что это многомерное существо, пребывающее одновременно в прошлом (архетипическая ипостась образов), настоящем (героини своего времени) и будущем (идея воплощения в дочери и внучке, то есть идея бессмертия). Писательница актуализирует архетипически ориентированную образную систему, рецитирующую «биографию» мифологического героя.

Модели, выявленные в творчестве Л. Петрушевской на уровне архетипа матери (*мать – дочь*), архетипа «самости», когда женщина выступает в роли культурного героя (*женщина – дом – семья – гости*), архетипа «мудрой старухи» (*мать – дочь – внучка*), позволяют говорить о значимости этих архетипов в образостроении писательницы.

Определены функции архетипической парадигмы в образостроении Л. Петрушевской: мифопоэтика добавила женским образам дополнительные

коннотации, обогатив их эстетически и выявив духовно-нравственное основание образов матерей и старух.

Изучение произведений писательницы позволило выявить пласт непреходящих по ценности категорий этики, культуры и нравственности.

Рассмотренные с позиций мифопоэтики тексты Л. Петрушевской представляют панораму общечеловечески главных понятий: семья, дом, ребёнок, жизнь. В экзистенциальной смене поколений заключается закон не только природы, но и человеческой жизни. Именно поэтому доминантными в художественном мире Л. Петрушевской являются образы матери и её дочери, способных давать жизнь и продолжать род. Героиня Л. Петрушевской выстоит, потому что опирается на старшую в роду женщину.

В ходе анализа произведений Л. Петрушевской мы пришли к выводу, что её героини, совершая свой жизненный путь, так или иначе следуют сложившимся традициям. В какой мере они это делают сознательно? Скорее, бессознательно, под влиянием тех архетипических схем, которым подвержены все женщины.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Петрушевская 1995** Петрушевская, Л. С. Тайна дома: повести и рассказы [Текст] / Л. С. Петрушевская. – М. : СП «Квадрат», 1995 . – 511 с.
2. **Петрушевская 1996** Петрушевская, Л. С. Собрание сочинений [Текст]: в 5 т. / Л. С. Петрушевская. – Харьков: Фолио: М. : ТКО АСТ, 1996 . –
3. **Петрушевская 1996а** Петрушевская, Л. С. Собрание сочинений [Текст]. В 5 т. Т. 1. Проза / Л. С. Петрушевская. – Харьков : Фолио: М. : ТКО АСТ, 1996 . – 398 с.
4. **Петрушевская 1996б** Петрушевская, Л. С. Собрание сочинений [Текст]. В 5 т. Т. 2. Из пяти книг / Л. С. Петрушевская. – Харьков : Фолио: М. : ТКО АСТ, 1996 . – 367 с.
5. **Петрушевская 1996в** Петрушевская, Л. С. Собрание сочинений [Текст]. В 5 т. Т. 3. Пьесы / Л. С. Петрушевская. – Харьков : Фолио: М. : ТКО АСТ, 1996 . – 495 с.
6. **Петрушевская 1996г** Петрушевская, Л. С. Собрание сочинений [Текст]. В 5 т. Т. 4. Книга приключений / Л. С. Петрушевская. – Харьков : Фолио: М. : ТКО АСТ, 1996 . – 351 с.
7. **Петрушевская 1996д** Петрушевская, Л. С. Собрание сочинений [Текст]. В 5 т. Т. 5. Дикие животные сказки / Л. С. Петрушевская. – Харьков : Фолио: М. : ТКО АСТ, 1996 . – 254 с.
8. **Петрушевская 1999** Петрушевская, Л. С. Настоящие сказки [Текст] / Л. С. Петрушевская. – М. : Вагриус, 1999 . – 399 с.
9. **Петрушевская 2003** Петрушевская, Л. С. Девятый том [Текст] / Л. С. Петрушевская. – М. : Эксмо, 2003 . – 336 с.

10. **Петрушевская 2005а** Петрушевская, Л. С. Измененное время: рассказы и пьесы [Текст] / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2005 . – 335 с.
11. **Петрушевская 2005б** Петрушевская, Л. С. Город света: волшебные истории [Текст] / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2005 . – 319 с.
12. **Петрушевская 2007а** Петрушевская, Л. С. Московский хор [Текст]: пьесы / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2007 . – 430 с.
13. **Петрушевская 2007б** Петрушевская, Л. С. Квартира Коломбины [Текст]: [пьесы] / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2007 . – 415 с.
14. **Петрушевская 2007в** Петрушевская, Л. С. Богиня парка [Текст]: повести и рассказы / Л. С. Петрушевская – М. : Эксмо, 2007 . – 352 с.
15. **Петрушевская 2007г** Петрушевская, Л. С. Два царства [Текст]: [рассказы, сказки] / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2007 . – 461 с.
16. **Петрушевская 2008а** Петрушевская, Л. С. Парадоски. Строчки разной длины / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2008 . – 687 с.
17. **Петрушевская 2008б** Петрушевская, Л. С. Колыбельная птичьей родины [Текст]: рассказы, повести / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2008 . – 366 с.
18. **Петрушевская 2008в** Петрушевская, Л. С. Чёрная бабочка [Текст]: [рассказы, диалоги, пьеса, сказки] / Л. С. Петрушевская. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2008 . – 299 с.

*Дополнительные источники*

19. **Абашева 1992** Абашева, М. Чистенькая жизнь не помнящих зла [Текст] / М. Абашева // Литературное обозрение. – М., 1992 . – № 5-6. – С. 9-14.
20. **Аверинцев 1972** Аверинцев, С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии [Текст] / С. С. Аверинцев // О современной зарубежной эстетике. – М., 1972 . – Вып. 3. – С. 110-155.
21. **Аверинцев 1994а** Аверинцев, С. С. Архетипы [Текст] / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т.1. – С. 100-111.
22. **Аверинцев 1994б** Аверинцев, С. С. Вода [Текст] / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 1. – С. 240.
23. **Агишева 1988** Агишева, Н. Звуки «Му»: [О драматургии Л. Петрушевской] [Текст] / Н. Агишева // Театр. – М., 1988 . – № 9. – С. 55-64.
24. **Арискин 1999** Арискин, П. Люсьен Леви-Брюль и проблема исторического развития [Текст] // Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении.– М.: Педагогика-Пресс, 1999 . – С. 575-586.
25. **Ахматова 1990а** Ахматова, А. А. Колыбельная [Текст]. Сочинения в 2-х т. Т. 1. // А. А. Ахматова. – М. : Издательство «Правда», 1990. – С. 173.
26. **Ахматова 1990б** Ахматова, А. А. Буду тихо на погосте... [Текст]. Сочинения в 2-х т. Т. 1. // А. А. Ахматова. – М. : Издательство «Правда», 1990. – С. 104.
27. **Ахматова 1990в** Ахматова, А. А. Из заветной тетради [Текст]. Сочинения в 2-х т. Т. 1. // А. А. Ахматова. – М. : Издательство «Правда», 1990. – С. 243.

28. **Бавин 1995** Бавин, С. П. Обыкновенные истории (Людмила Петрушевская): Библиографический очерк [Текст] / С. П. Бавин. – М. : РГБ, 1995 . – 36 с.
29. **Байбурин 1994** Байбурин, А. К. Ритуал: старое и новое [Текст] / А. К. Байбурин // Историко-этнографические исследования по фольклору. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994 . – С. 35-47.
30. **Барзах 1995** Барзах, А. О рассказах Л. Петрушевской: заметки аутсайдера [Текст] / А. Барзах // Посткриптум. – 1995 . – № 1. – С. 244-269.
31. **Баркова 1998** Баркова, А. Л. От короля Лира к товарищу Сухову: Судьба мифологического клише в художественном мышлении [Текст] / А. Л. Баркова // Человек. – 1998 . – № 2. – С. 154-170.
32. **Бастриков 2004** Бастриков, А. В. Особенности женской картины мира (на материале текстов Л. Петрушевской) [Текст] / А. В. Бастриков // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект / Казан. гос. ун-т. филол. фак-т. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2004 . – С. 38-43.
33. **Бахтин 1979** Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979 . – 423 с.
34. **Бахтин 1990** Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990 . – 543 с.
35. **Белопольский 1987** Белопольский, В. Н. Достоевский и философская мысль его эпохи: концепция человека [Текст] / В. Н. Белопольский. – Ростов-на-Дону, Изд-во Ростовского ун-та, 1987. – 208 с.
36. **Берковский 1975** Берковский, Н. Я. О мировом значении русской литературы [Текст] / Н. Я. Берковский. – Л. : Наука, 1975 . – 184 с.
37. **Блинова 2003** Блинова, М. Л. Архетип как форма познания личности в художественном тексте [Текст] / М. Л. Блинова //

Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы Международной научной конференции. Ч.1 Литературоведение. – Ставрополь, 2003 . – С. 70-77.

38. **Большакова 2001** Большакова, А. Ю. Литературный архетип [Текст] / А. Ю. Большакова // Литературная учёба. – 2001 . – № 6. – С. 169-173
39. **Большакова 2010а** Большакова, А. Ю. Архетип, миф и память литературы [Текст] // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Междунар. заочной научной конф. / под ред. Г. Г. Исаева. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010 . – С. 7-14.
40. **Большакова 2010б** Большакова, А. Ю. Гендер и архетип: «Первозданная Женщина» в современном мире [Текст] / А. Ю. Большакова // Общественные науки и современность. – 2010 . – № 2. – 167-176.
41. **Борев 2002** Борев, Ю. Б. Эстетика [Текст] / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002 . – 511 с.
42. **Бочаров 1999** Бочаров, С. Г. Сюжеты русской литературы [Текст] / С. Г. Бочаров. – М. : Языки русской культуры, 1999 . – 626 с.
43. **Бражников 1997** Бражников, И. А. Мифопоэтический аспект литературного произведения [Текст] / И. А. Бражников. – М., 1997 . – 216 с.
44. **Бройтман 2014** Теория литературы : в 2 т. Т. 2. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика [Текст]: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н. Д. Тамарченко. – 5-е изд., испр. – М. : Издательский центр «Академия», 2014 . – 368 с.
45. **Буров 2006** Буров, А. А. Миф в пространстве речевой номинации (по материалам сказок Л. Петрушевской) [Текст] / А. А. Буров, Я. А. Фрикке // Русский язык и межкультурная коммуникация. – Пятигорский гос. линг. ун-т. – Пятигорск, 2006 . – № 1. – С. 114-123.
46. **Быков 1993** Быков, Д. Рай уродов [О творчестве писательницы Л. Петрушевской] [Текст] / Д. Быков // Огонёк. – 1993 . – № 18. – С. 34-35.



47. **Васильева 1998** Васильева, М. Так сложилось [Текст] / М. Васильева // Дружба народов. – 1998 . – № 4. – С. 208-217.
48. **Веселовский 1989** Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989 . – 306 с.
49. **Владимирова 1990** Владимирова, З. «...И счастья в личной жизни» [Текст] / З. Владимирова // Театр. – М., 1990 . – № 5. – С.70-81.
50. **Гачев 1998** Гачев, Г. Д. Национальные образы мира [Текст]: курс лекций / Г. Д. Гачев. – М. : Издательский центр «Академия», 1998 . – 432 с.
51. **Гессен 1991** Гессен, Е. В. порядке сожаления [Текст] / Е. В. Гессен // Литературная газета. – М., 1991 . – 17 июля. – С. 11.
52. **Головко 2010** Головко, В. М. Историческая поэтика русской повести [Текст]: учеб. пособие / В. М. Головко. – М. : Флинта : Наука, 2010 . – 280 с.
53. **Гоголь 1977** Гоголь, Н. В. Мёртвые души [Текст] / Н. В. Гоголь. – Т. 2. – Коми книжное издательство. – Сыктывкар. – 1977 . – 367 с.
54. **Гоцило 1991** Гоцило, Е. Перестройка или «домостройка»? Становление женской культуры в условиях гласности [Страдающий мир Л. Петрушевской] [Текст] / Е. Гоцило // Общественные науки и современность. – 1991 . – № 4. – С.134-145.
55. **Гольденберг 2007** Гольденберг, А. Х. Фольклорные и литературные архетипы в поэтике Н.В. Гоголя [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук / Аркадий Хаимович Гольденберг. – Волгоград, 2007 . – 360 с.
56. **Грейвс 1999** Грейвс, Р. Белая богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии [Текст] / Р. Грейвс. – М. : Прогресс-Традиция, 1999 . – 592 с.
57. **Грейвс 2010** Грейвс, Р. Мамона и Чёрная Богиня [Текст] / Р. Грейвс; пер. с англ. К.П. Лукьяненко. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2010 . – 160 с.
58. **Гримм 1987** Гримм, Я. Немецкая мифология [Текст] / Я. Гримм //

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987 . – С. 54-71.

59. **Гринцер 1971** Гринцер, П. А. Эпос древнего мира [Текст] / П. А. Гринцер // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. – М., 1971 . – С. 134-206.

60. **Громов 1993** Громов, М. Л. Чехов [Текст] / М. Л. Громов. – М.: Молодая гвардия, 1993 . – 394 с.

61. **Давыдова 2002** Давыдова, Т. Т. Сумерки реализма (о прозе Л. Петрушевской) [Текст] / Т. Т. Давыдова // Русская словесность. – № 1. – 2002 . – С. 33-36.

62. **Давыдова 2005** Давыдова, Т. Т. Русский неореализм: Идеология, поэтика, творческая эволюция / Т. Т. Давыдова – М.: Флинта: Наука, 2005. – 336с.

63. **Дарк 1991** Дарк, О. Женские антиномии [Текст] / О. Дарк // Дружба народов. – М. – 1991 . – № 4. – С. 257-269.

64. **Деревяшкина 2012** Деревяшкина, А. П. Образ воды и водной стихии в системе гоголевской художественной архаики (на материале цикла «Вечера на хуторе близ Вikanьки») [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Деревяшкина Алёна Петровна. – Ставрополь, 2012 . – 22 с.

65. **Доктор 1986** Доктор, Р. Хроника одной драмы: «Три девушки в голубом» [Текст] / Р. Доктор, А. Плавинский // Литературное обозрение. – 1986 . – № 12. – С. 88-94.

66. **Дубянский 1994** Дубянский, А. М. Кот [Текст] / А. М. Дубянский // Мифы народ мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 1. – С. 11.

67. **Ефимова 1998** Ефимова, Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой [Текст] / Н. Ефимова // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – М., 1998 . – № 3. – С. 70-80.

68. **Желобцова 1996** Желобцова, С. Ф. Проза Людмилы Петрушевской [Текст] / С. Ф. Желобцова. – Якутск: изд-во ЯГУ, 1996 . – 24 с.

69. **Зайнуллина 2004** Зайнуллина, И. Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Зайнуллина Ильмира Нажатовна. – Казань, 2004 . – С. 65-73.
70. **Здравомыслова, Темкина** Здравомыслова, Е. Кризис маскулинности в познесоветском дискурсе [Электронный ресурс] / Е. Здравомыслова, А. Темкина. – Режим доступа: [http://www.owl.ru/win/books/articles/tz\\_m.htm](http://www.owl.ru/win/books/articles/tz_m.htm)
71. **Землянова 1990** Землянова, Л. М. Анагогическая метатеория / Л. М. Землянова // Современное литературоведение в США: теоретические направления и конфронтации 1920-1980-х годов. – М.: Изд-во МГУ, 1990 . – С. 105-109.
72. **Зорин 1992** Зорин, А. Круче, круче, круче... [Текст] / А. Зорин // Знамя. – М., 1992 . – № 10. – С. 198-204.
73. **Зурабова 2006** Зурабова, К. Реальный портрет к сказочной действительности [Текст] / К. Зурабова // Дошкольное воспитание. – М., 2006 . – № 3. – С. 86-95.
74. **Каблукова 2003** Каблукова, Н. В. Поэтика драматургии Л. Петрушевской [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Каблукова Наталья Валерьевна. – Томск, 2003 . – 20 с.
75. **Карев 1994** Карев, В. М. Судьба [Текст] / В. М. Карев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 471-474.
76. **Касаткина 1996** Касаткина, Т. А. «Но страшно мне: изменишь облик ты» [Текст] / Т. А. Касаткина // Новый Мир. – 1996 . – № 4. – С. 212-219.
77. **Касаткина 2004** Касаткина, Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» [Текст] / Т. А. Касаткина. – М. : ИМЛИ РАН, 2004 . – 480 с.
78. **Кассирер 1991** Кассирер Э. Миф и религия [Текст] / Э. Кассирер // Философские науки. – М., 1991 . – № 7. – С. 97-134.

79. **Кереньи 2000** Кереньи, К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери [Текст] / К. Кереньи. – М. : Издательство «Рефл-бук», 2000 . – 284 с.
80. **Кереньи 2005** Кереньи, К. Введение в сущность мифологии [Текст] / К. Кереньи, К.-Г. Юнг // Душа и миф. Шесть архетипов. – М. : АСТ, Мн. : Харвест, 2005 . – С. 3-358.
81. **Кладо 1986** Кладо, Н. Бегом или ползком [Текст] / Н. Кладо // Современная драматургия. – М., 1986 . – № 2. – С. 229-235.
82. **Колобаева 1990** Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX XX веков [Текст] / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990 . – 336 с.
83. **Козлов 1999а** Козлов, А. С. Архетип [Текст] / А. С. Козлов // Современное зарубежное литературоведение. – М.: Интрада-Инион, 1999 . – С. 184-185.
84. **Козлов 1999б** Козлов, А. С. Мифологема [Текст] / А. С. Козлов // Современное зарубежное литературоведение. – М.: Интрада-Инион, 1999 . – С. 224-225.
85. **Козлов 1999в** Козлов, А. С. Мифологическая критика [Текст] / А. С. Козлов // Современное зарубежное литературоведение. – М.: Интрада-Инион, 1999 . – С. 225-233.
86. **Кондратьев 2002** Кондратьев, Б. С. Мифопоэтика снов в творчестве Ф. М. Достоевского [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Кондратьев Борис Сергеевич. – Волгоград, 2002 .
87. **Корнилова 2001** Корнилова, Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма [Текст] / Е. Н. Корнилова. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001 . – 239 с.
88. **Королёва 2006** Королёва, С. Ю. Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970-90-х годов [Текст] / автореф. дис. ... канд. филол. наук / Королёва Светлана Юрьевна. – Пермь, 2006 . – 21 с.

89. **Королькова 2004** Королькова, Г. Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л. С. Петрушевской [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Королькова Галина Леонидовна. – Чебоксары, 2004 . – 221 с.
90. **Косарев 2000** Косарев, А. Ф. Философия мифа: мифология и её эвристическая значимость [Текст] / А. Ф. Косарев. – М.: Университетская книга, 2000 . – 303 с.
91. **Костюков 1996** Костюков, Л. Исключительная мера: [О творчестве Л. Петрушевской] [Текст] / Л. Костюков // Литературная газета. – 1996 . – 13 марта (№ 11). – С. 4.
92. **Крылов 2003** [Крылов, В. Н.](#) Мифопоэтика в литературно-критических статьях русских символистов [Текст] / В. Н. Крылов // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: В 2 т. / под общ. ред. [К. Р. Галиуллина](#), [Г. А. Николаева](#). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2003 . – Т. 2. – С. 163-164.
93. **Куан Хун Ни 2008** Куан Хун Ни. Проблема счастья/несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи [Текст]: автореф. дис. ... канд филол. наук / Куан Хун Ни. – М., 2008 . – 16 с.
94. **Кузьменко 2003** Кузьменко, О. А. Традиции сказового повествования в прозе Л. С. Петрушевской [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Кузьменко Оксана Анатольевна. – Улан-Удэ, 2003 . – 20 с.
95. **Куралех 1993** Куралех, А. Быт и бытие в прозе Л. Петрушевской [Текст] / А. Куралех // Литературное обозрение. – М. – 1993 . – № 5. – С. 63-67.
96. **Кэмпбелл 1997** Кэмпбелл, Дж. Герой с тысячью лиц. Миф. Архетип. Бессознательное [Текст] / Дж. Кэмпбелл; перевод с англ. А. П. Хомик. – М.: София Ltd., 1997 . – 336 с.

97. **Ларионова 2003** Ларионова, М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литература XIX века [Текст] / М. Ч. Ларионова. – Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 2006 . – 256 с.
98. **Латынина 2004** Латынина, А. Глаз из нижнего мира [Текст] / А. Латынина // Новый мир. – 2004 . – № 10. – С. 129-135.
99. **Лебёдушкина 1998** Лебёдушкина, О. Книга царств и возможностей [Текст] / О. Лебёдушкина // Дружба народов. – М., 1998 . – № 4. – С. 199-208.
100. **Леви-Брюль 1999** Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении [Текст] / Л. Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1999 . – 608 с.
101. **Лейдерман 1982** Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской литературы в 60-70-е годы [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск, Сред-Урал. кн. изд-во, 1982 . – 254 с.
102. **Лейдерман 1993** [Лейдерман](#), Н. Л. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме [Текст] / Н. Л. [Лейдерман](#), М. Н. [Липовецкий](#) // Новый мир. – М., 1993 . – № 7. – С. 223-252.
103. **Лейдерман 1994** Липовецкий, М. Трагедия и мало ли что ещё [Текст] / М. Липовецкий // Новый мир. – М. – 1994 . – № 10. – С. 229-232.
104. **Лейдерман 2003** Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы [Текст] / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – В 2 т.– М.: Издательский центр «Академия», 2003 . – Т. 2. – С. 610-626.
105. **Липовецкий 1994** Липовецкий, М. Н. Трагедия и мало ли что ещё [Текст] / М. Н. Липовецкий // Новый мир. – М., 1994 . – № 10. – С. 229-232.
106. **Липовецкий 1999** Липовецкий, М. Н. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» [Текст] / М. Н. Липовецкий // Новый мир. – М., 1999 . – № 11. – С. 193-210.
107. **Литературная энциклопедия... 2001** Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Текст] / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001 . – 799 с.

108. **Лобанова 2007** Лобанова, Ю. А. Роль женских архетипов в метасюжете инициации героев Ю. Олеши [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Лобанова Юлия Александровна. – Барнаул, 2007 . – 179 с.
109. **Лосев 1976** Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А. Ф. Лосев. – М., 1976.
110. **Лосев 1994а** Лосев, А. Ф. Афродита [Текст] / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 1. – С. 132-136.
111. **Лосев 1994б** Лосев, А. Ф. Лето [Текст] / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 51-52.
112. **Лосев 1997** Лосев, А. Ф. Имя: избр. работы, переводы, беседы, исследования, архив. материалы [Текст]: сб. / сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – СПб. : Алетейя, 1997 . – 616 с.
113. **Лотман 1992** Лотман, Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении [Текст] / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. В 3 т. – Т. 1.: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, «Александра», 1992 . – С. 224-242.
114. **Лотман, Минц, Мелетинский 1994** Лотман, Ю. М., Минц, З. Г., Мелетинский, Е. М. Литература и мифы [Текст] / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 58-65.
115. **Магомедова 2010** Магомедова, М. В. Аспекты анализа архетипических функций дома в произведениях Л. Улицкой [Текст] // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Междунар. заочной научной конф. / под ред. Г. Г. Исаева. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010 . – С. 251-258.

116. **Майкова 2000** Майкова, А. Н. Интерпретация литературных произведений в свете теории архетипов Карла Юнга [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Майкова Алиса Николаевна. – Москва, 2000 . – 168 с.
117. **Маковский 1996** Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов [Текст] / М. М. Маковский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996 . – 416 с.
118. **Максимов 1986** Максимов, Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока [Текст] / Д. Е. Максимов // Русские поэты начала века: Очерки. – Л. : Сов. писатель, 1986 . – С. 199-239.
119. **Маркова 2003** Маркова, Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Маркова Татьяна Николаевна. – Екатеринбург, 2003 . – 51 с.
120. **Маслова 2004** Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика [Текст]: учеб. пособие / В. А. Маслова. – Мн. : ТетраСистем, 2004 . – 256 с.
121. **Мелетинский 1986** Мелетинский, Е. М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы [Текст] / Е. М. Мелетинский // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения: сб. ст.. – М.: Наука, 1986 . – 335 с.
122. **Мелетинский 1991** Мелетинский, Е. М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов [Текст] / Е. М. Мелетинский // Вопросы философии. – № 10, 1991 . – С. 41-47.
123. **Мелетинский 1994** Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах [Текст] / Е. М. Мелетинский. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1994 . – 136 с.
124. **Мелетинский 1994а** Мелетинский, Е. М. Культурный герой [Текст] / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 25-28.



125. **Мелетинский 2006** Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский; Ин-т мировой литературы РАН. – 4-е изд., репр. – М. : Восточная литература, 2006 . – 408 с.
126. **Мильман 1994** Мильман, Н. Чего хочет женщина [Текст] / Н. Мильман // Литературная газета. – М., 1994 . – 7 сентября. – № 36. – С. 4.
127. **Михайлов 1993** Михайлов, А. «Ars Amatoria, или Наука любви по Л. Петрушевской» [Текст] / А. Михайлов // Литературная газета. – 1993 . – 15 сентября (№ 37). – С. 49.
128. **Минералов 2002** Минералов, Ю. И. История русской литературы: 90-е годы XX века [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб заведений / Ю. И. Минералов. – М.: Гуманит изд. центр ВЛАДОС, 2002 . – 224 с.
129. **Мириманов 2001** Мириманов, В. Б. Универсалии дописьменного искусства [Текст] / В. Б. Мириманов // Литературные универсалии и архетипы. – М.: РГГУ, 2001 . – С. 11-72.
130. **Морозова 1998** Морозова, Т. Скелеты из соседнего подъезда [Текст] / Т. Морозова // Литературная газета. – М. – 1998 . – № 36. – 9 сентября. – С. 10.
131. **Налимов 2011** Налимов, В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности [Текст] / В. В. Налимов. – Изд. 3-е. – М.: Академический Проект; Парадигма, 2011 . – 399 с.
132. **Нефагина 1998** Нефагина, Г. Л. Русская проза второй половины 80-х начала 90-х годов XX века [Текст]: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов / Г. Л. Нефагина. – Мн.: НПЖ «Финансы, учёт, аудит», «Экономпресс», 1998 . – 231 с.
133. **Новикова 2000** Новикова, Л. Рецензия на рассказ «Найди меня, сон» [Текст] / Л. Новикова // [Коммерсантъ](#). – 2000 . – № 229 (2114). – 6 декабря – С. 14.
134. **Ованесян 1991** Ованесян, Е. Распада венки [Текст] / Е. Ованесян // Литературная Россия. – 1991. – 6 сент. (№ 36). – С. 22-23.

135. **Ованесян 1992** Ованесян, Е. Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы») [Текст] / Е. Ованесян // Молодая гвардия. – 1992. – № 3-4. – С. 249-262.
136. **Павлова 2006** Павлова, Ю. В. Проблемы поэтики сказок Л. С. Петрушевской [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Павлова Юлия Валерьевна. – Тверь, 2006. – 172 с.
137. **Панн 1994** Панн, Л. Вместо интервью, или Опыт прочтения прозы Л. Петрушевской вдали от литературной метрополии [Текст] / Л. Панн // Звезда. – СПб., 1994. – № 5. – С. 197-201.
138. **Паранук 2006** Паранук, К. Н. Мифопоэтика и художественный образ в современном адыгском романе [Текст] / К. Н. Паранук. – Майкоп : Качество, 2006. – 312 с.
139. **Пастернак 2005** Пастернак, Б. Л. Доктор Живаго: роман / Б. Л. Пастернак. – М. : Мартин, 2005. – 528 с.
140. **Пинус 1994** Пинус, Е. М. Ёми-но куни [Текст] / Е. М. Пинус // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994. – Т. 1. – С. 433-434.
141. **Погребная 2006** Погребная, Я. В. Неомифологизм В. В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: монография / Я. В. Погребная. – Ставрополь: ГОУ ВПО «СевКавГТУ», 2006. – 520 с.
142. **Погребная 2012** Погребная, Я. В. Аспекты современной мифопоэтики [Текст]: учебное пособие. Практикум. / Я. В. Погребная. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2012. – 178 с.
143. **Пономарёва 2012** Пономарёва, Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения / Пономарёва Елена Владимировна. – Саратов, 2012. – 26 с.
144. **Потебня 1887** Потебня, А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен [Текст] / А. А. Потебня: [в 2 ч.]. – Варшава, в тип. М.

- Земкевича и В. Ноаковского, 1883-1887 . – Ч. 2. Колядки и щедровки. Отдельный оттиск из «Русского Филологического Вестника». Варшава. Типография Михаила Земкевича, 1887 . – 809 с.
145. **Потебня 1905** Потебня, А. А. Из записок по теории словесности [Текст] / А. А. Потебня. – Харьков, 1905 . – 664 с.
146. **Потебня 2007** Потебня, А. А. Символ и миф в народной культуре [Текст] / А. А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2007 . – 479 с.
147. **Приходько 1999** Приходько, И. С. «Вечные спутники» Мережковского (к проблеме мифологизации культуры) [Текст] / И. С. Приходько // Мережковский Д. С. Мысль и слово. – М., 1999 . – С. 198-206.
148. **Пропп 2005** Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2005 . – 332 с.
149. **Прохорова 2008а** Прохорова, Т. Г. Проза Л. С. Петрушевской как система дискурсов [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук / Прохорова Татьяна Геннадьевна. – Казань, 2008 . – 338 с.
150. **Прохорова 2008б** Прохорова, Т. Г. Дочки-матери Петрушевской [Текст] / Т. Г. Прохорова // Октябрь. – 2008 . – № 4. – С. 180-185.
151. **Прохорова 2009** Прохорова, Т. Г. Расширение возможностей как авторская стратегия. Людмила Петрушевская [Текст] / Т. Г. Прохорова // Вопросы литературы. – 2009 . – Май-июнь. – С. 149-164.
152. **Пруссакова 1995** Пруссакова, И. Погружение во тьму [Текст] / И. Пруссакова // СПб., Нева. – 1995. – № 8. – С. 186-191.
153. **Пульхритудова 1987** Пульхритудова, Е. М. Художественные искания в драме [Текст] / Е.М. Пульхритудова // Современная русская советская литература. – В 2 ч. – Ч. 2. Темы. Проблемы. Стил: Кн. для учителя / Г.А. Белая, А.Г. Бочаров, В.Д. Оскоцкий и др.; под ред. А.Г. Бочарова, Г.А. Белой. – М.: Просвещение, 1987 . – 256 с.
154. **Пушкарь 2007** Пушкарь, Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук /

- Пушкарь Галина Александровна. – Ставропольский государственный университет. – Ставрополь, 2007 . – 234 с.
155. **Пушкин 1993** Пушкин, А. С. Эхо [Текст] / А. С. Пушкин. – Собрание сочинений в 5 т. – СПб., «Библиополис», 1993 . – Т. 1. – С. 478.
156. **Рабинович 1994** Рабинович, Е. Г. Богиня-мать [Текст] / Е. Г. Рабинович // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 1. – С. 178-180.
157. **Ремизова 1996** Ремизова, М. Теория катастроф [Текст] / М. Ремизова // Литературная газета. – М., 1996 . – 13 марта (№ 11). – С. 4.
158. **Ровенская 2001a** Ровенская, Т. А. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л. Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества [Текст] / Т. А. Ровенская // Адам и Ева. Альманах гендерной истории; под ред. Л. П. Репиной. – № 2. – М. : ИВИ РАН, 2001 . – С. 137-163.
159. **Ровенская 2001b** Ровенская, Т. А. Архетип Дома в новой женской прозе, или Коммунальное житие и коммунальные тела [Электронный ресурс] // Иной взгляд. Международный альманах гендерных исследований. – Минск, 2001 . – Март. – С. 26-28. – Режим доступа: [http://envila.iatp.by/g\\_centre/another3/art10.html](http://envila.iatp.by/g_centre/another3/art10.html)
160. **Рубинштейн 1994** Рубинштейн, Р. И. Мут [Текст] / Р. И. Рубинштейн // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 187.
161. **Рыбаков 1987** Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси [Текст] / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987 . – 783 с.
162. **Рыбаков 1994** Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян [Текст] / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1994 . – 608 с.
163. **Рыкова 2007** Рыкова, Д. В. Творчество Л.С. Петрушевской. Проблема авторского идеала в контексте христианской культурной традиции [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Рыкова Дарья Викторовна. – Ульяновск, 2007 . – 197 с.

164. **Савкина 1990** Савкина, И. «Разве так суждено жить между людьми» [Текст] / И. Савкина // Север. – 1990 . – № 2. – С. 149-153.
165. **Сендерович 1995** Сендерович, С. Я. Ревизия юнговской теории архетипа // Логос. – № 6. – 1995 . – С. 144–164.
166. **Скоропанова 2007** Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература [Текст]: учеб. пособие / И. С. Скоропанова. – 6-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 608 с.
167. **Славникова 1998** Славникова, О. Маленькая Грозная [Текст] / О. Славникова // Новый мир. – 1998 . – № 10. – С. 213-215.
168. **Славникова 2000** Славникова, О. Петрушевская и пустота [Текст] / О. Славникова // Вопросы литературы. – 2000 . – № 2. – С. 47-61.
169. **Словарь символов... 2006** Словарь символов и знаков [Текст] / Авт.-сост. В. В. Адамчик. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2006 . – 240 с.
170. **Смирнов 1978** Смирнов, И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста [Текст] / И. П. Смирнов // Миф. Фольклор. Литература. – Л. : Наука, 1978 . – С. 186-203.
171. **Смирнова 2008** Смирнова, М. Людмиле Стефановне Петрушевской 70 лет [Текст] / М. Смирнова // У книжной полки. – 2008 . – № 3. – С. 95-96.
172. **Современная русская ... 1987** Современная русская советская литература [Текст]: в 2 ч. Ч. 2. Темы. Проблемы. Стиль: кн. для учителя / Г. А. Белая, А. Г. Бочаров, В. Д. Оскоцкий и др.; под ред. А. Г. Бочарова, Г. А. Белой. – М. : Просвещение, 1987 . – 256 с.
173. **Современный словарь иностранных слов 1993** Современный словарь иностранных слов [Текст]. – Ок. 20 000 слов. – М. : «Русский язык», 1993 . – 740 с.
174. **Сорокина 2004** Сорокина, Т. В. Сказочные мотивы в рассказе Л. Петрушевской «Лабиринт» [Текст] / Т. В. Сорокина // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых учёных / Казан.

- гос. ун-т; Филол. фак-т. – Казань: Казан.гос.ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2004 . – С.215-219.
175. **Сорокина 2005** Сорокина, Т. В. Отечественная проза рубежа XX-XXI веков в аспекте «вторичных художественных моделей» (Л. Петрушевская, Ю. Буйда, В. Ерофеев) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Сорокина Татьяна Викторовна. – Казань, 2005 . – 168 с.
176. **Страдание, которое... 1985** Страдание, которое устало, или действительно «братство сестёр»?.. [Текст] // Театральная жизнь. – 1985 . – № 12. – С. 7-9.
177. **Строева 1986** Строева, М. Мера откровенности: Опыт драматургии Л. Петрушевской [Текст] / М. Строева // Современная драматургия. – М., 1986 . – № 2. – С. 218-228.
178. **Суперанская 2005** Суперанская, А. В. Словарь личных русских имён [Текст] / А. В. Суперанская. – М. : Изд-во Эксмо, 2005 . – 448 с.
179. **Тахо-Годи 1999** Тахо-Годи, А. А. Предисловие [Текст] / А. А. Тахо-Годи // Р. Грейвс. Мифы Древней Греции: пер. с англ. К. Лукьяненко; под ред. и с предисл. А. Тахо-Годи. – Кн. 1. – М. : Прогресс-Традиция, 1999 . – 432 с.
180. **Телегин 2010** Телегин, С. М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении [Текст] // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Междунар. заочной научной конф. / под ред. Г. Г. Исаева. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010 . – С. 14-16.
181. **Тесмер 2009** Тесмер, Б. «Песни западных славян» А.С. Пушкина и «Песни западных славян» [Текст] / Б. Тесмер // Вестник Московского ун-та. Сер.9. Филология. – М., 2009 . – № 3. – С. 129-135.
182. **Титаренко 2013** Титаренко, С. Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Титаренко Светлана Дмитриевна. – Санкт-Петербург, 2013 . – 47 с.

183. **Токарев, Мелетинский 1994** Токарев, С. А., Мелетинский, Е. М. Мифология [Текст] / С. А. Токарев, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 1. – С. 11-20.
184. **Толстой 1953** Толстой, Л. Н. Письма 1890-1891 (январь-июнь)) [Текст] / Л. Н. Толстой // Полное собрание сочинений. В 90 т. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1953. – 530 с.
185. **Топорков 2001** Топорков, А. Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века [Текст] / А. Л. Топорков // Литературные универсалии и архетипы. – М. : РГГУ, 2001 . – С. 348-368.
186. **Топорков 2003** Топорков, А. Л. Фольклорные формы словесности [Текст] / А. Л. Топорков // Теория литературы. Роды и жанры. Т.3. (Основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003 . – С. 133-157.
187. **Топоров 1986** Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное [Текст] / В. Н. Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1986 . – 624 с.
188. **Топоров 1994а** Топоров, В. Н. Древо жизни [Текст] / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 396-398.
189. **Топоров 1994б** Топоров, В. Н. Яйцо мировое [Текст] / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 681.
190. **Топоров 2005** Топоров, В. Н. Исследования по этимологии и семантике [Текст]. В 3 т. Т.1. Теория и некоторые частные её приложения / В. Н. Топоров. – М. : Языки славянской культуры, 2005 . – 816 с.

191. **Топорова 1996** Топорова, Т. В. Язык в зеркале культуры: древнегерманские двучленные имена собственные [Текст] / Т. В. Топорова. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996 . – 253 с.
192. **Тресиддер 2001** Тресиддер, Дж. Словарь символов [Текст] / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001 . – 448 с.
193. **Туровская 1985** Туровская, М. Трудные пьесы [Текст] / М. Туровская // Новый мир. – М., 1985 . – № 12. – С. 247-252.
194. **Тюпа 2006** Тюпа, В. И. Анализ художественного текста [Текст]: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа.– М., Издательский центр «Академия», 2006 . – 336 с.
195. **Урнов 1989** Урнов, Д. М. Плохая проза [Текст] / Д. М. Урнов // Литературная газета. – М., 1989 . – 8 февраля. – С. 4-5.
196. **Фесенко 2005** Фесенко, Э. Я. Теория литературы [Текст]: учебное пособие / Э. Я. Фесенко. – М. : [Едиториал УРСС](#), 2005 . – 336 с.
197. **Флоренский 2001** Флоренский, П. Имена [Текст] / П. Флоренский. – М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков : «Фолио», 2001 . – 336 с.
198. **Фрай 1987** Фрай, Н. Анатомия критики [Текст] / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987 . – С. 232-263.
199. **Фрейденберг 1978** Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности [Текст] / О. М. Фрейденберг. – М. : Главная редакция восточной литературы «Наука», 1978 . – 605 с.
200. **Фрейденберг 1997** Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997 . – 448 с.
201. **Фрэзер 1980** Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д. Д. Фрэзер; пер. с англ. – М. : Политиздат, 1980 . – 831 с.
202. **Хализев 2007** Хализев, В. Е. Теория литература [Текст]: Учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2007 . – 405 с.



203. **Халипов 1994** Халипов, В. В. Постмодернизм в системе мировой культуры [Текст] / В. Халипов // Иностранная литература. – 1994 . – № 1. – С. 235-240.
204. **Храпченко 1972** Храпченко, М. Б. Творческая индивидуальность писателя [Текст] / М. Б. Храпченко. – М.: Советский писатель, 1972 . – 392 с.
205. **Хюбнер 1996** Хюбнер, К. Истина мифа [Текст] / К. Хюбнер; пер. с нем. – М. : Республика, 1996 . – 448 с.
206. **Цивьян 2006** Цивьян, Т. В. Модель мира и её лингвистические основы [Текст] / Т. В. Цивьян. – 3-е изд., испр. – М. : КомКнига, 2006 . – 280 с.
207. **Чёрная 2004** Чёрная, Т. К. Русская литература XX века (ч. 1). Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе [Текст] / Т. К. Чёрная. – Ставрополь, Изд-во СГУ, 2004 . – 624 с.
208. **Чернец 2004** Чернец, Л. В. Введение в литературоведение [Текст]: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк., 2004 . – 680 с.
209. **Чернышева 2001** Чернышева, Е. Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20-40-х гг. XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Чернышева Елена Геннадьевна. – М., 2001 . – 34 с.
210. **Черняева 1988** Черняева, Е. Безупречный расчёт «святого неведения» [Текст] / Е. Черняева // Литературная Россия. – М., 1988 . – 4 марта (№ 9). – С. 17.
211. **Чупринин 1989а** Чупринин, С. Другая проза [Текст] / С. Чупринин // Литературная газета. – М., 1989 . – 8 февраля. – С. 4-5.
212. **Чупринин 1989б** Чупринин, С. Предвестие. Заметки о журнальной прозе [Текст] / С. Чупринин // Знамя. – М., 1989 . – № 1. – С. 210-224.
213. **Шафранская 2008** Шафранская, Э. Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX– XXI вв.: дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Шафранская Элеонора Фёдоровна. – Волгоград, 2008 . – 482 с.
214. **Шейнина 2007** Шейнина, Е. Я. Ночь [Текст] / Е. Я. Шейнина // Энциклопедия символов. – М. : АСТ; Харьков: Торсинг, 2007 . – 591 с.

215. **Широкова 2003** Широкова, Н. С. Культ богинь-Матерей у древних кельтов [Электронный ресурс]: сб. научных статей / Н. С. Широкова // Проблемы античной истории; под ред. д-ра ист. наук А. Ю. Дворниченко. – СПб., 2003 . – С. 312-331. – Режим доступа: <http://www.centant.pu.ru/centrum/publik/kafsbor/2003/shir.htm>
216. **Шкловский 1981** Шкловский, В. Б. Энергия заблуждения [Текст] / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1981 . – 352 с.
217. **Штаерман 1994** Штаерман, Е. М. Парки [Текст] / Е. М. Штаерман // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Рос. Энциклопедия, 1994 . – Т. 2. – С. 290.
218. **Щеглова 1990** Щеглова, Е. В. В своём кругу [Текст] / Е. В. Щеглова // Литературное обозрение. – М., 1990 . – № 3. – С.19-26.
219. **Щеглова 1995** Щеглова, Е. Во тьму – или в никуда? [Текст] / Е. В. Щеглова // Нева. – 1995 . – № 8. – С. 191-197.
220. **Щепановская 2011** Щепановская, Е. П. Генезис и классификация мифологических архетипов: культурфилософский подход [Текст]: автореф. дис. ... канд. философ. наук / Щепановская Елена Михайловна. – СПб.: , 2011 . – 26 с.
221. **Щукин 2006** [Щукин](#), В. Г. Заметки о мифопоэтике «Грозы» [Текст] / В. Г. [Щукин](#) // Вопросы литературы. – 2006 . – Май. – С. 180-195.
222. **Элиаде 1998** Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. Архетипичность и повторяемость [Текст] / М. Элиаде; пер. с фр. Е. Морозова, Е. Мурашкинцева. – СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 1998 . – 250 с.
223. **Элиаде 2010** Элиаде, М. Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде; пер. с фр. В. П. Большакова. 4-е изд. – М. : Академический Проект, 2010 . – 251с.
224. **Эпштейн 1988** Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XXвеков [Текст] / М. Н.Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988 . – 416 с.

225. **Эсалнек 2004** Эсалнек, А. Я. Архетип [Текст] / А. Я. Эсалнек // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш.шк., 2004 . – 680 с.
226. **Эстес 2006** Эстес, К. П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях [Текст] / К. П. Эстес; пер. с англ. – М. : София, 2006 . – 496 с.
227. **Юнг 1986** Юнг, К. Г. Аналитическая психология [Текст] / К. Г. Юнг // Основные направления и тенденции в развитии зарубежной психологии в 30-60-е гг. XX в. – СПб., 1986 . – С. 142-170.
228. **Юнг 1987** Юнг, К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству [Текст] / К. Г. Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 веков. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987 . – С. 214-231.
229. **Юнг 1991** Юнг, К. Г. Архетип и символ [Текст] / К. Г. Юнг. – М. : Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1991 . – 299 с.
230. **Юнг 1994** Юнг, К. Г. О психологии бессознательного [Текст] / К. Г. Юнг. – Собр. соч.. Психология бессознательного. – М. : Канон, 1994 . – 320 с.
231. **Юнг 1996** Юнг, К. Г. Структура психики и процесс индивидуации [Текст] / К. Г. Юнг. – М. : Наука, 1996 . – 269 с.
232. **Юнг 1996а** Юнг, К. Г. Архетипы коллективного бессознательно [Текст] / К. Г. Юнг // Структура психики и процесс индивидуализации. – М.: Наука, 1996 . – С. 139-154.
233. **Юнг 1996б** Юнг, К. Г. Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное [Текст] / К. Г. Юнг // Структура психики и процесс индивидуализации. – М.: Наука, 1996 . – С. 121-132.
234. **Юнг 1997а** Юнг, К. Г. AION. Исследование феноменологии самости [Текст] / К. Г. Юнг; пер. с англ., лат. – М. : «Рефл-бук», К. : «Ваклер», 1997 . – 336 с.

235. **Юнг 1997б** Юнг, К. Г. Сознание и бессознательное: сборник / К. Г. Юнг. – СПб. : Университетская книга – АСТ, 1997 . – 544 с.
236. **Юнг 2005** Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов [Текст] / К. Г. Юнг; пер. А. А. Спектор. – М. : АСТ, Мн.: Харвест, 2005 . – 400 с.
237. **Юнг 2008** Юнг, К. Г. Философское древо [Текст] / К. Г. Юнг; пер. с нем. А. В. Гараджи. – М. : Академический проект, 2008 . – 175 с.
238. **Юнгер 2006** Юнгер, Ф. Г. Греческие мифы [Текст] / Ф. Г. Юнгер; пер. с нем. А. П. Шурбелева. – СПб. : «Владимир Даль», 2006 . – 400 с.
239. **Якоби 1997** Якоби, И. Психология Юнга: Тень [Текст] / И. Якоби // Структура психики и процесс индивидуации. – М.: Наука, 1996 . – с. 222-225.

#### **Иностранные источники**

240. **Bodkin 1958** Bodkin, M. Archetypal Patterns in Poetry Psychological Studies of Imagination. N.Y., 1958 . P. 5.
241. **Hielscher 1996** Hielscher, Karla. Alltag and Mythos.Zur Prosa Ljudmila Petrushevskajas/ Ein Diskussionsbetrag // Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film. Hrsg. E. Cheaure. Osteuropatorschung. Berlin, 1996 . Bd. 35. S. 53-56.
242. **Jung 1950** Jung, C.G. Ueber die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk // Seelenprobleme der Gegenwart. – Zurich, 1950 . – P. 62-63.
243. **Kolesnikoff 1993** Kolesnikoff, Nina. The generic structure of Ljudmila Petrushevskaja's Pesni vostocnyx slavjan // Slavica. East Europ. J. Tucson, 1993 . Vol. 37, 2.
244. **Wall 1993** Wall, Josephine. The Minotaur in Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya // World Literature Today: A Literary Quarterly of University of Oklahoma. Vol.67. No.1. 1993 (Winter).