



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)  
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

АРХЕТИП «МАТЬ - ДИТЯ» В ПОВЕСТИ ЛЮДМИЛЫ  
ПЕТРУШЕВСКОЙ «ВРЕМЯ НОЧЬ»

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование  
Направленность программы магистратуры  
«Филологическое образование»

*Проверка на оригинальность:*  
38,79% - авторского текста.

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 8 » февр 2019 г.  
зав. кафедрой литературы и МОЛ  
Т. Маркова Маркова Т.Н

Выполнил (а):  
Студент (ка) группы ЗФ-315-205-2-1  
Салихьянова Резеда Виловна

Научный руководитель: профессор,  
доктор филологических наук  
Маркова Т. Н. Т. Маркова

Челябинск  
2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ЮНГИАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ АРХЕТИПА И ТВОРЧЕСТВО Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ .....	7
1.1 Сущность понятия «архетип» .....	7
1.2 Архетипические оппозиции «мать - дитя» в творчестве Л.С. Петрушевской .....	13
ГЛАВА 2. «ВРЕМЯ НОЧЬ» Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПИЧЕСКОЙ ОППОЗИЦИИ "МАТЬ - ДИТЯ" .....	23
2.1 Особенности структуры повести «Время ночь» .....	24
2.2 Отражение архетипической оппозиции в сюжетной и психологической партитуре повести .....	30
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА ПО ПОВЕСТИ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ВРЕМЯ НОЧЬ» .....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	57
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	<b>Ошибка! Закладка не определена.</b>



## ВВЕДЕНИЕ

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

Людмилу Стефановну Петрушевскую сегодня называют одной из главных фигур современного литературного процесса. Индивидуальность творческой манеры достаточно долгое время делала ее одиозной фигурой в литературе, куда писательница пришла со своим героем, а точнее, героиней, и своеобразным пониманием ее места и роли в том мире, к которому принадлежит и сама. Причисляемую советским литературоведением к социальному течению в начале 1990-х – к «другой» прозе и «женской» прозе Л. Петрушевскую в 1998 г. «Литературная газета» назвала классиком русской литературы.

Важным аспектом творчества писательницы является культурный компонент, который в 1994 г. М.Н. Липовецкий определил как «мифологический». Позднее связь мировосприятия Л.С. Петрушевской с такими первоосновами художественной культуры, как миф и архетип, отмечали многие исследователи. Писательница одна из первых в современной русской неомифологической прозе предпринимает попытку отойти от культурных клише, пересмотреть традиционные интерпретации архетипических образов, разрушить образную и символическую структуру архетипа и на его месте создать новый архетип и новую реальность. Такое положение вещей не только заставляет констатировать недостаточный уровень изученности исследуемой темы в отечественном

литературоведении, но и обуславливает **актуальность** предпринятого исследования.

Историография вопроса. Художественная концепция человека в творчестве Л. Петрушевской нами рассмотрена с опорой на идеи Н.Я. Берковского, М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдермана, В.Б. Белопольского, Л.А. Колобаевой, В.М. Головки.

Важными для настоящего исследования являются работы А. Зорина, С. Бочарова, Т. Ровенской, Т. Марковой, А. Латыниной, Т. Прохоровой и др.

Своеобразная художественная оптика Петрушевской, отмеченная многими критиками (Е. Гошило, О. Дарк, Л. Панин и др.), позволяет ей одновременно видеть противоположные стороны бытия: чистоту и грязь, радость и отчаяние, боль и наслаждение, жизнь и смерть. В авторском изображении и понимании сама повседневная бытовая жизнь (заурядная, тривиальная, пошлая, банальная) содержит в себе истинное, сущностное, бытийное, высокое, трагедийное. В «мусорном», постыдном она открывает возвышенное, вечное и дает возможность читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения «дольного с горним» [54; 64; 136].

Как точно отмечено критикой (А. Барзах, М. Липовецкий и др.), речевая стихия в прозе Петрушевской выражает не событие жизни героя, а созерцание этого события окружающими – хором – подобно хору в античной драме. Именно на реакцию «хора» по поводу совершающегося события откликается читатель. Сам же автор растворяется в тексте, не столько «излагая», сколько «читая» незавершенный сюжет судьбы человека. Рефлексия автора по поводу изображаемых событий оказывается принципиально не доведенной до конца, а предьявление событий – многомерным и вариативным, потому что информация о происходящем подается не прямо, а чаще всего – через оценку этого факта неким безличным окружением, причем оценка эта нередко предвосхищает, опережает и даже замещает само событие.

Человек в восприятии Петрушевской предстает «вещью в себе». Следствием такой убежденности является то, что в рассказах Петрушевской, предельно насыщенных физиологией и бытом, концептуально важным оказывается идеальное начало; соотношение телесности и духовности разрешается в пользу бессмертной любви – в онтологическом (не романтическом) смысле этого понятия.

В своем исследовании 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» [103, с. 229]. Основными концептами для писательницы становятся Ребенок, Женщина, Мужчина, Человек, Жизнь, Смерть, Судьба, Время, Пространство.

Т.Г. Прохорова считает ситуацию «мать – дитя» ключевой в творчестве Л. Петрушевской. И страдающим звеном в художественный мир Писательницей всегда оказывается женщина, чаще женщина с ребёнком [148, с. 180].

Изучением поэтики прозы Петрушевской занимались такие литературоведы, как Анатолий Барзах, который в своей работе анализировал стилистику прозы писательницы и проводил детальный разбор ее новеллистики; в работе Ольги Васильевой рассмотрена поэтика «мрака» малой прозы Петрушевской; Ириной Кутлеминой в 2002 г. защищена кандидатская диссертация по теме «Поэтика малой прозы Л. Петрушевской», в которой рассмотрены особенности жанрового мышления и концепция художественного мира писательницы.

**Объект исследования** – научная проблема архетипов и их отражение в повести «Время ночь» Л.С. Петрушевской.

**Предмет исследования** – архетип «мать – дитя» в повести Л.С. Петрушевской «Время ночь»

Цель исследования – рассмотреть, как реализуется архетип «мать – дитя» в повести Л.С. Петрушевской «Время ночь».

Гипотеза исследования:

- 1) в творчестве Л.С. Петрушевской древнейшие архетипы «мать – дитя» представлены в нерасторжимом единстве;
- 2) семейные отношения, лежащие в основе произведения, рассматриваются одновременно как с общечеловеческой, так и с позиций реалий советского быта.

Задачи:

- 1) прояснить сущность понятия «архетип»;
- 2) проанализировать формы реализации архетипической оппозиции «мать – дитя» в творчестве Л.С. Петрушевской;
- 3) провести анализ повести Л.С. Петрушевской «Время ночь» с точки зрения форм реализации архетипической оппозиции «мать – дитя»;
- 4) разработать конспект урока по творчеству Л.С. Петрушевской.

Структура работы. Работа состоит из двух глав, заключения, списка использованной литературы, состоящего из 220 источников.



## ГЛАВА 1. ЮНГИАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ АРХЕТИПА И ТВОРЧЕСТВО Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

### 1.1. Сущность понятия «архетип»

Замысел Карла Юнга «коллективного бессознательного» и архетипа породила одно из главных направлений мифологической критики – архетипную (ar-hetype) критику, которую иногда называют юнгианской. Мифологическая критика всегда прежде всего опиралась на теории Дж.Фрезера (основоположника ритуальной ветви мифологической критики) и К.Юнга. Их множественные сторонники (Э.Чемберс, Дж.Уэстон, Дж.Харрисон, Ф.Корнфорд, М.Бодкин, Н.Фрай и др.) понимали миф как источник художественного творчества, как высший образ художественности и мудрости.

Понимаемый К.Юнгом как основной элемент коллективного бессознательного, как прием передачи из поколения в поколение человеческого опыта, архетип представляет собой концепцию «способов понимания и переживания мира, имеет априорный, прирожденный характер и является похожим у всех людей». Безупречным выражением коллективного бессознательного были мифы, образы которых преобразовались в архетипы, стали базой всего последующего художественного творчества. Проектирование архетипов на литературу – великая заслуга К.Юнга. Мы исходим из расширенного представления понятия «архетип», утвердившегося в нынешнем гуманитарном понимании.

Архетипы необходимо рассматривать не только как «первообразы», но и как «вечные образы» литературы. Принимая во внимание все это, необходимо также выделить, что тот или иной архетип несет на себе не



только формальные внешние признаки, но и выявляется в идеях, чувствах, поведении героев, в их общественной роли.

Рассматривая категорию архетипического, нельзя не сказать о том, что её начало лежит в сфере психологии. Поэтому рационально сперва проанализировать теорию архетипа в психологии, отследить пути его транспонирования в литературоведение, а затем уже сделать выбор с понятием литературный архетип.

Каждое стремление понять смысл существования человека, по В.В. Налимову, неминуемо становится замкнутым на понимании того, что́ есть личность [130, с. 26]. Поэтому, контурно представив в монографии «Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности» обзор развития представлений человека о самом себе, учёный прослеживает, как идея архетипа возникала в различные эпохи под иными 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. Строится довольно длинная цепь изучений психической конституции личности, но именно «у Юнга личность выходит за грани своей индивидуальности в силу взаимосвязанности с коллективным бессознательным» [208, с. 214].

Следом 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» [207, с. 142]. 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» [207, с. 145]. Психолог подчеркнул два отделения бессознательного: личное и коллективное. «Содержания коллективного бессознательного не приобретаются в течение жизни одного человека», это «прирождённые инстинкты и первобытные формы постижения» [208, с. 215], а также

«определённая наследуемая структура психического, развивавшаяся сотни тысяч лет», которая «заставляет нас переживать и реализовывать наш жизненный опыт вполне определённым образом» [208, с. 220]. По признанию Юнга, на этот состав, определённый им как архетип, изначально обратил внимание не он, а Платон [208, с. 229].

Психоаналитик признаёт архетип важнейшим элементом психики человека, отражающим «инстинктивное содержание тёмной примитивной души, <...>, реальные, но невидимые корни сознания» [31, с. 154].

Рассуждая о природе архетипа, К.Г. Юнг отмечает его пустоту, так как «по наследству передаются не представления как таковые, а только их формы...» [207, с. 143]. Предоставляя различные определения архетипу, учёный, однако, сводит их к следующему: это первоначальная матрица, содержащая общие надличностные, а следовательно, свойственные всему человечеству схемы памяти, аккумулирующие информацию о Человеке и Бытии и передающие её потомкам вне зависимости от воли носителя. Репрезентируя архетип, К.Г. Юнг акцентирует внимание на мифологеме, или «архетипическом образе – непосредственной реализации этой модели в мифах, легендах, литературе» [207, с. 146]. Согласно суждению психоаналитика, только «в продуктах фантазии изначальные образы становятся зримыми» [207, с. 148]. 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» [208, с. 225].

Взаимосвязь 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» [208, с. 226]. 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» [208, с. 227]. Таким образом, сам учёный был первым, кто приспособил термин архетип к художественному творчеству, чему способствовали «изначально вложенные этот термин понятия «первообраза», «праобраза», «первичной идеи» [208, с. 229].

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» [28, с. 36].

В качестве основных К.Г. Юнг выделяет следующие архетипы: «тьень», «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» [207, с. 145].

Представляя собой реализацию 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» [207, с. 150].

Множество читательских интерпретаций получается объяснимой, если исходить из бессознательной природы творческого процесса. Об этом же говорит и Л. Петрушевская: «Искусство вещь неподконтрольная» [16, с. 56].

Доказывая взаимосвязь 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» [208, с. 230]. Невзирая на безграничную возможность интерпретаций, у архетипических образов есть определенное устойчивое смысловое ядро, которое позволяет сберечь 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» [208, с. 231]. Архетипические образы в творчестве конкретного писателя, взаимодействуя с другими его образами, вливаются в определённый синхронный литературный слой. 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).

Примерно 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, владеющих «памятью с эстетической ценностью» [40, с. 167].

Канадский литературовед Н. Фрай в своей концепции «анагогического металитературоведения» требовал изучение литературы в её движении к «центростремительности», призывая «основывать литературный процесс на структурном анализе самого литературного творчества» [186, с. 232].

Учёный основал 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» [186, с. 233].

В программном труде ритуально-мифологической школы «Анатомия критики» учёный свидетельствует о двух путях толкования мифа: комическом и трагическом: «В каждом модусе он накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное содержание, но по-разному её применяет» [186, с. 234].

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» [186, с. 235].

Дж. Кэмпбелл в монографии «Герой с тысячью лиц. Миф. Архетип. Бессознательное» предлагает некую модель жизни героя, проходящего ряд посвятительных испытаний, то есть переживающего обряд инициации, который Кэмпбелл понимает как погружение индивида в глубины собственной души в поисках новых ценностей [96, с. 210].

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...» [186; 96].

Не избежавший влияния К.Г. Юнга М. Элиаде понимает под архетипом образец для подражания, лишённый «исторических и личностных особенностей», «парадигмы всех видов человеческой деятельности» [206, с. 112]. «Для первобытного человека подражание архетипической модели является возвратом к мифическому времени, когда впервые произошло воплощение архетипа» [206, с. 115].

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» [193, с. 410].

Таким образом, архетип, по мнению К. Хюбнера, – повторение, последовательность событий, а психическое поведение человека – повторение нуминозного прототипа.

## **1.2 Архетипические оппозиции «мать - дитя» в творчестве Л.С.**

### **Петрушевской**

Нынешняя литературная критика объединяет Петрушевскую с «другой литературой», осваивающей прежде «табуированные» для советской литературы жизненные реалии - тюрьму, «дно» общества и т.п.,

что характерно для новой «натуральной школы». После М. Горького социальное «дно» нашло своего исследователя и художника в лице Петрушевской. Причем, в отличие от М. Горького, в отношении которого к обитателям социального «дна» сочетались элитарность ницшеанского толка («Человек - это звучит гордо!») и демократизм, точка зрения писательницы поистине демократична. Интересна оценка критика И. Борисовой: в творчестве Петрушевской демократизм - и «чисто художественная категория,...и этика, и эстетика, и способ мышления, и тип красоты».

Драматургия и несказочная проза Петрушевской потрясают гиперболизированной концентрацией отрицательного. А отображение жизни как абсурда наводит на мысль об аналогиях с экзистенциализмом.

Как и у экзистенциалистов, у нее настоящая сущность героев получает проверку в пограничных обстановках измены, болезни, ухода в небытие. Герои Петрушевской нередко вынуждены совершить свой выбор, обнаруживающий их истинную суть (порой понятие выбора вынесено в заглавие, как в рассказе «Выбор Зины»). Жизненная философия писательницы не слишком оптимистична, что видно, в частности, из следующего философского пассажа, открывающего рассказ «Непогибшая жизнь»: «... что значит погибшая жизнь? Кто скажет, что добрый и простой человек сгинул не просто так, оставил свой след и т.д. - а злой, вредный и нечистый человек пропал из жизни особенно как-то, с дымом и на дыбе? Нет». Тем самым выходит, что итог бытия и добрых и злых людей абсолютно одинаков - пустота! Между тем главная тема Петрушевской - именно погибшая жизнь. Герои и героини произведений писателя часто неожиданно умирают от горя или предпочитают самоубийство как ответ недостойному бытию. Характерно, что обычно такие герои обладают определенным семейным статусом - жены, мужа («Упавшая», «Грипп»).

Персонажи прозы Петрушевской, за редким исключением, не живут, а выживают. Естественно, что такой взгляд на человеческое



существование потребовал плотного бытописания, подчас натуралистического. Вещные, бытовые детали отобраны точно и наполнены психологическим содержанием.

«Магнитофонная драматургия» Петрушевской ориентирована на стихию устной речи, с ее косностью, неправильностью, смешением книжно-газетных клише и литературно-поэтических образов. Но за бытовыми сюжетами и конфликтами, словесными перебранками всегда обнаруживается высокое бытийное содержание. Вещи, детали, сценическое пространство (комната, телефонная будка, лестничная площадка и т.д.) обнаруживают философский, эстетический, а порой космический подтекст.

Страстное разбирательство – вот что такое жизнь в рассказах Петрушевской. Она – лирик, и, как в большинстве лирических стихов, в ее прозе нет лирического героя и не значим сюжет. Её речь, как речь поэта, сразу о многом. Конечно, не всегда сюжет ее рассказов непредсказуем и незначителен, но главное в ее прозе – всепоглощающее чувство, создаваемое потоком авторской речи. В литературе шестидесятых – восьмидесятых годов Л. Петрушевская не осталась незамеченной благодаря ее способности объединять поэзию и прозу, которая дает ей особую, необыкновенную манеру повествования.

Сюжеты пьес Петрушевской взяты из повседневной жизни: семейный уклад и житейские уроки, непростые отношения между отцами и детьми («Уроки музыки»), неустроенность личной жизни «трех девушек в голубом», троюродных сестёр, наследниц разваливающейся дачи; квартирный вопрос в «Квартире Коломбины», поиск любви и счастья («Лестничная клетка», «Любовь» и др.). Пьесы Петрушевской напоминают «роман, записанный разговорами», «свернутый до стенограммы».

В произведениях Л.С. Петрушевской чётко выделен возрастной статус её героинь, изменение которого напрямую связано с этапами индивидуации, что фиксируется соответствующими обрядами. Путь от

архетипа «тени» и «дитяти» к архетипу «матери» лежит через посвятительные обряды. Для женщины это были свадебные испытания, во время которых девушка получала и новое имя, так как рождалась новая личность и умирала старая.

Л.С. 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» [7, с. 12]. 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») [2, с. 63] или «Там девушка и познакомилась с другим таким же несчастным и вышла замуж. Как? А так, никому не запрещено» («Спасибо жизни») [4, с. 12]. Зато писательский взгляд Л. Петрушевской часто сфокусирован на семье, в большей мере именно на женщинах и детях. Даже обращение к перу Л.С. 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» [6, с. 23].

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»).

Многочисленными исследователями подмечалось, что в аксеосфере Л. Петрушевской главной и незыблемой ценностью является материнство [24, 38, 74, 89]. 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» [103, с. 229]. Основными концептами для писательницы становятся Ребенок, Женщина, Мужчина, Человек, Жизнь, Смерть, Судьба, Время, Пространство [137, 168, 170, 195]. Т.Г. Прохорова считает ситуацию «мать – дитя» ключевой в творчестве Л. Петрушевской [147, с. 56]. И страдающим звеном в художественный мир Писательницей всегда оказывается женщина, чаще женщина с ребёнком.

Таким образом, в творчестве Л. Петрушевской материнство является самым важным 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» [49, с. 70]. Главным компонентом образов богинь-матерей является материнство; на изображениях они предстают с обнажённой грудью и ребёнком на руках [201, с. 36].

Основательнее 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» [208, с. 214]. Согласно суждению 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» [208, с. 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. [69, с. 65]. Архетип *anima* «в психологии мужчины постоянно смешан с образом матери» [31, с. 154]. Архетип «мудрая старуха» – высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души.

Е.М. Мелетинский определяет архетип Великой Матери как «вечную и бессмертную бессознательную стихию» [120, с. 36] и в архетипической градации ставит его после архетипа «тени». Архетип Великой Матери содержит в себе следующие потенции к дальнейшему развитию:

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

2) «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.

Обратимся к циклу рассказов «Детский праздник», где особенно ярко выражаются архетипические образы матери и ребенка, самые просматриваемые архетипы в текстах писательницы. Эти два архетипа находятся в неразрывной связи друг с другом. Так, на устойчивую архетипическую пару «мать – дитя» указывает М.Липовецкий, рассматривая архетип в творческом сознании Л.С. Петрушевской как признак литературности. Следует также отметить, что в ситуации мать – дитя (или дитя – мать) роли могут меняться, так как дитя (девочка или внучка) становится матерью, как например, в рассказе «К прекрасному городу» шестнадцатилетняя Настя, будучи еще ребенком, примеряет на себя роли матери: «...она взрослый ребенок, который никому не может отказать, добрая душа». Подобное прослеживается в рассказах «Гимн семье», «Детский праздник», «Йоко Оно». Прежде всего, следует отметить, что в рассказах и повестях Л.С. Петрушевской самой частой становится мифологическая оппозиция, проявленная в следующих вариациях описываемой архетипической пары: «родители – родной ребенок», «родители – неродной ребенок», «мать – взрослый ребенок» (носит самый частый характер), «мать – сын», «мать – дочь». Архетипическая оппозиция может усложняться третьим и даже четвертым элементом; чаще всего это связано с серийным повтором судьбы: мать – дочь – внучка. Пример этому можно найти в рассказе «К прекрасному городу»: «Маленикая Вика была как две капли воды похожа на свою бабу, умершую Ларису Сигизмундовну, как будто это Лариса Сигизмундовна явилась с того света

хмуру наблюдать за событиями, не в силах ничего сделать по малости возраста и просто не понимая тут нижего» [53; 76; 82; 90].

Если вспомнить, что в архетипическом мифе непосредственно мать участвует в создании людей, то можно говорить, что за обликом матери закрепляются архетипические черты Богини-матери. Кроме того, с образом Богини-матери генетически связан и богородичный сюжет, реализующийся не только во внутреннем отношении к ребенку, в его боготворении, но и в восприятии себя как матери – заступницы за всех. С этим сопряжен мотив невинности. Татьяна Прохорова верно подметила, что «именно мать у Петрушевской отказывается делить людей на правых и виноватых, именно ей свойственно жалости и сочувствия делать главным нравственным мериллом». Именно в материнстве выявляются героини писательницы. Материнство или как минимум факт сохранения беременности для героини принимается как подвиг, самопожертвование, самоотверженности. Ребенок для героини Л.С. Петрушевской «самое большое сокровище». И в то же время это может быть «плод материнской страсти». Ангелоподобность прилегалает к богородичному сюжету. Кроме того прослеживается некоторая христианская наполненности архетипа ребенка. Дети обладают нежной, ранимой душой, понимают то, чего не понимают взрослые [26; 69; 105; 168].

Выявление архетипа ребенка помимо прочего связано с темой воспитания мальчика (сына, внука) в материнской фратрии. Недостаток мужчин, женское окружение накладывают конкретный отпечаток на всю последующую жизнь. Так, Анна Андриановна, героиня романа «Время ночь» признается в своем дневнике, что любит внука Тиму «плотски», «страстно»: «О веера! Родители вообще, а бабки с дедами в частности, любят плотской любовью, заменяющей им все. Греховная любовь, доложу я вам, ребенок от нее только черствеет и распоясывается, как будто понимает, что дело нечисто. Но что делать? Так назначено природой, любить. Отпущено любить и любовь простерла свои крылья...». В

рассказах Л.С. Петрушевской ребенок перестает быть похожим на ангела, когда начинается период взросления. Суровый внешний враждебный мир, окружающая среда, реальная действительность оказывают свое разрушающее влияние на ребенка: «...и тут начались дворовые компании, на девочек сильно повлияла детская элита микрорайона, самые физические развитые подростки, которые быстро подхватывают образ жизни окружающей среды, т.е. не образ жизни родителей, а общепринятый, общенациональный, общегородской, то есть общий ритм и движение» [84, с. 224].

Уход ребенка от матери связан с одной из составляющих инициационного комплекса (лат. *initiatio* — совершение таинства, посвящение), связанного с взрослением героя, с переходом на новую ступень развития. Здесь имеется в виду момент пересечения героем границы миров (уход из семьи) и нахождение во враждебном мире, где герой подвергается различным испытаниям. Мать часто либо навсегда оставляет ребенка в семье, не позволяя ему стать взрослым (в этом случае наблюдается инфантилизм), либо выставляет на порог, отправляя в мир, тем самым давая возможности выйти за пределы порожного «круга». Но вот парадокс: уходя от матери, ребенок не справляется с испытаниями, выпавшими на его долю (что часто приводит к его гибели либо в прямом, либо в переносном смысле этого слова, к духовной гибели), а это значит, что он не проходит пути взросления. А оставаясь с матерью, он обречен на вечное детство. То есть в обоих случаях герой лишен будущего, что может быть расценено как лишение будущего всего человечества. Это может быть следствием нарушения житийной эпической традиции, ведь герой, пройдя часть жизненного пути и ряд испытаний, не предстает в новом статусе человека, не переходит на новую ступень развития [80, с. 3].

В ходе анализа архетипической пары матери и ребенка мы приходим к выводу, что они обнаруживают множество вариаций функционирования, они олицетворяют архетипические для всего человечества понятия жизни



и смерти, продолжения рода, смены поколений. В большинстве случаев Л.С. Петрушевская раскрывает тему проблемных взаимоотношений между детьми и родителями. Она рисует ситуацию острейшего антагонизма, при котором происходит выявление сильнейшего, способного поработать, насиловать морально, но и физически своего, казалось бы, самого близкого человека. Материнская любовь оказывается мучительной, может приобрести форму тирании. Мать способна порой даже на убийство своего ребенка («Дитя»). Аномальные проявления ролевой функции матери могут быть основаны на мотиве инцеста («Случай Богородицы»). Дитя же у Л.С. Петрушевской зачастую капризное, болезненное, агрессивное, упрямое, безрассудное.

В рассказе «Такая девочка, совесть мира» рисуется архетип проститутки по имени Равиля, которую героиня-рассказчица и окрестила «совестью мира». На несчастную Равилю беду сыпались сизмальства: пьяница-отец, приводивший в дом женщин, сиротство, колонии, притоны... Это, конечно, реальные и страшные трагедии, однако с «совестью мира» все это (во всяком случае на пространстве рассказа) сопрягается плохо. И не верится, что рассказчица, узнав о том, что ее распутный муж собирается прийти в ее дом вместе с новой пассией, чтобы навсегда забрать маленького ребенка, тут же пытается повеситься. Но будет она этого делать, про то читателю подскажет элементарное знание жизни. Отнять ребенка не так-то легко даже у пьющей матери, а уж у нормальной и здоровой... да ведь и материнская натура, инстинкт тоже кое-что значат [154, с. 4].

Сегодняшние рассказы Л. Петрушевской вообще как бы сворачиваются в комок. Жеваная, нервическая скороговорка-невнятица замещает и психологию персонажей, и подоплеку ситуации. Невозможно понять, из-за чего в рассказе «Невинные глаза» разрушилась семья с двумя прелестными маленькими мальчиками Тишей и Тошей: сквозь судорожное перечисление каких-то событий (отъезд отца с телегруппой к морю, потом

бегство из квартиры его жены с детьми) просвечивают только отдельные яркие вкрапления. То это подчеркнута трогательные слова одного мальчика о другом («Тося-принц» – Тоша-принц), то «прозрачные, невинные глаза, совершенно не повинные ни в чем» оставшихся полусиротами ребят [68, с. 24].

Однако у Петрушевской есть один рассказ о светлой и бескорыстной любви. Он называется «За стеной». Даже если зачеркнуть тот факт, что он помещен в том, где находятся одни сказки, иначе, чем сказку, прочесть его все равно невозможно, хотя формально ничего невероятного там не происходит. Немыслима сама возможность такой безудержной самоотдачи, такой чистой и полной любви. «Комплекс несчастий» неизменен – муж умер, ни денег, ни жилья, на руках новорожденный ребенок, - а женщина в конце концов оказывается счастливой. Правда, она умела любить – и пожертвовать всем ради спасения смертельно больного мужа, но муж умер, а ребенок родился, она же сумела не возроптать. За это и была вознаграждена такой большой любовью к себе другого человека, случайно узнавшего о ее несчастьях, что он сумел – через время, конечно, - заслужить ответную любовь [150, с. 186].

Кому живется весело на этой земле, великий поэт так нам и не сказал, но вот, кто всех несчастнее, мы знаем точно: это маленькие и несчастные, бедненькие чиновники и горемычные русские женщины. Они самые несчастные, и, чем дальше, тем сильнее, разворачивается сегодня специальная женская проза.

Во второй главе мы рассмотрим, как реализуется оппозиция "мать-дитя" в повести "Время - ночь".

## **ГЛАВА 2. «ВРЕМЯ НОЧЬ» Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ "МАТЬ - ДИТЯ"**

## 2.1 Особенности структуры повести «Время ночь»

Произведение имеет рамочную композицию и открывается кратким предисловием, из которого мы узнаем историю появления основного текста повести. Сообщается, что автору позвонила женщина с просьбой прочитать рукопись своей матери. Так перед нами появляется дневник поэтессы Анны Андриановны, раскрывающий трагедию жизни заурядной семьи.

У повести есть краткое предисловие, своеобразный эпиграф:

«Мне позвонили, и женский голос сказал:

- Извините за беспокойство, но тут после мамы, - она помолчала, - после мамы остались рукописи. Я думала, может, вы прочтете...

- Конечно, я понимаю, вы заняты, много работы. Ну, тогда извините».

В повести «Время–ночь» Петрушевская обращается, казалось бы, к пушкинско-лермонтовскому приёму, совершая «невинный подлог» и ставя своё имя под «чужим произведением», и называет его классически: «записки». Смерть героини даёт Л. Петрушевской право стать фиктивным издателем и напечатать эти записки. Автор «Время ночь» совершенно откровенно следует классической литературной традиции, вероятно, не считая это ни эпигонством, ни подражательностью, а, напротив, усвоением опыта, ставшего историей литературы. Таким образом подчеркивается духовная преемственность поколений, осмысление и продолжение впитанного. На преемственности основана и судьба героини, Анны Андриановны. Петрушевская несомненно вслед за «издателем» дневника Печорина, считает, что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа».

Анна Андриановна, как Печорин, создаёт «собирательный портрет» женщины, «составленный из пороков своего поколения в полном их

развитии». Петрушевская тоже предлагает «горькие лекарства, едкие истины» советскому читателю, «которого долго кормили сладостями».

В повести преемственность происходит прежде всего в сопоставлении двух Анн: признанной «святой» Ахматовой («Карениной») и непризнанной «грешной» женщины, чья фамилия не известна и которой Петрушевская на правах издателя предоставляет право голоса. «Святая» для Анны Андриановны Ахматова – это её несбывшийся двойник.

Дневник Анны читается как книга жизни женщины, обманутой надеждами. Её голос представляет из себя множество голосов, спор со всеми, не щадящий самых близких. Он проявляется в бесконечных конфликтах и спорах, редко благодарностях (благословениях всем тем, кто помог, вошёл в её положение) и в попутном рассказе о себе и своих чувствах.

Написанная от первого лица повесть становится монологом героини, которая постепенно, шаг за шагом, теряет все ниточки, связывающие ее с жизнью. Уходит муж, уходит зять, которого она чуть не силой женила на дочери, а теперь подозревает, что он ищет только прописку в ее квартире, попадает в тюрьму и возвращается другим человеком сын, уходит, возвращается и снова уходит, забрав детей дочь, у которой никак не сложится жизнь. Анна Андриановна вынуждена (жизнь такая, разве можно оставить в квартире выжившую из ума старуху и ребенка?) отдать в лечебницу мать.... Сама виновата, сама со всеми порвала, убежденная в своей правоте. Но постепенно в повести появляется тема полной, абсолютной, фатальной разобщенности, непонимания, невозможности общения не только на духовном, но даже на бытовом уровне.

Мир повести – замкнутый круг тяжелых жизненных обстоятельств: тесная квартира, в которой живут три поколения людей, неустроенный быт, социальная незащищенность.

Человек в этой жизни одинок, это не жестокость, не бездушие, это распад жизни на обломки, которые ничто соединить не может. И Анна

Андриановна, проводив машину, которая увезла ее выжившую из ума мать, захлопнув дверь за дочерью, забравшей детей (а дверь открыл внук, любимый, кровиночка, который теперь ушел, даже не глянув на бабушку!), садится на диванчик, сжимая в руке пачку снотворного, и вдруг понимает, что бабуля теперь – она! Теперь это ее диванчик, теперь она всем в тягость, пришла ее очередь! А за окном – ночь, а в руке – снотворное...

Петрушевская в повести показывает мир, в котором человек не осознает ценности своей жизни и жизни других людей, даже самых близких. В этом произведении мы наблюдаем страшное состояние разьединенности, отчужденности близких людей: дети не нужны родителям, родители – детям. Так, Анна Андриановна пишет о своих детях: «Им не нужна была моя любовь. Вернее, без меня бы они сдохли, но при этом, лично я им мешаю».

В повести «Время ночь» мы обнаруживаем практически все основные темы и мотивы, звучащие в творчестве Петрушевской: одиночество, сумасшествие, болезнь, страдание, старость, смерть.

При этом используется прием гиперболизации: изображается крайняя степень человеческих страданий, ужасы жизни. «Шоковой проза» - именно так определяют творчество Петрушевской многие критики [176, с. 396].

Петрушевская показывает бытовые условия и ситуации, на которых замкнуто существование героев, и своеобразно рисует признаки этих ситуаций: от пустых тарелок, заштопанного белья, «полбуханки черняшки и супа из минтая» до аборт, разводов, брошенных детей, сумасшедших старух.

При этом можно заметить, что текст рукописи Анны Андриановны крайне физиологичен, в нем широко используется просторечие («цапать», «шарить», «тыкать», «шнырять», «рехнуться», «урвать» и т. п.) и даже бранная лексика (диалоги поэтессы и ее дочери, реплики Андрея) [30, с. 244].

Героиня повести Анна Андриановна, пожилая женщина, потерявшая работу и содержащая семью (дочь и сына, и многочисленных внуков) на доходы от писательской деятельности (выступления перед детской аудиторией, переводы с подстрочника, ответы на письма, приходящие в редакцию). Героиня называет себя поэтом, «мистической тезкой Анны Андреевны Ахматовой. Упоминает Ахматову с фамильярностью, что по сути своей кощунственно: «Я поэт. Некоторые любят слово «поэтесса». Но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна». Она цитирует и переиначивает ее стихи: «мать в маразме, сын в тюрьме, помолитесь обо мне, как говорила гениальная...», в оригинале «мать в могиле, сын в тюрьме...». Эта фраза из «Реквиема» А.А. Ахматовой, произведения посвященного жертвам блокады Ленинграда и репрессий. У Петрушевской героиня, произнося эту фразу, имеет в виду свои бытовые неурядицы. Маразм матери возник по причине бесконечных взаимных упреков и скандалов. Сын сидит в тюрьме за драку. И маленький Тима, внук Анны Андриановны, «дитя голода», так же уже болен жестокостью. Он безжалостен, кричит, ругается, бьет бабушку кулачками, пинает ее с разбегу. Мальчик с пеленок не имел возможности наблюдать ничего иного кроме постоянных ссор между своими «двумя богинями», матерью и бабушкой, а потому перенял эту манеру общения от них, и вполне возможно, что передаст ее последующим поколениям. Таким образом, зло, по Петрушевской, неискоренимо (замкнутый круг).

В характере главной героини повести «Время: ночь» Анны сочетаются две противоположные тенденции – самоутверждение и самоотречение. Анна Андриановна самоутверждается через самоотречение. Близкие не воздают ей за все её невероятные хлопоты, жизнь заканчивается, а в семье полный разлад и безденежье. Содержание жизни убого: быт и поиск средств к существованию. Яростная борьба героини за создание контекста жизни, за своё достоинство, за идентичность с поэтом и общность переживаний с детьми, которую она

ведёт в семье на уровне взаимного морального уничтожения и в которую вкладывает главные душевные силы, и есть «время: ночь» – безблагодатный период, который «надвинулся на неё», как «долгая тёмная ночь», и который воссоздаёт Л. Петрушевская в своей повести [149, с. 150].

Название «Время ночь» символично (как и в большинстве постмодернистских произведений), а потому может иметь бесчисленное множество трактовок. Как отмечают исследователи, ночь – это и «время суток, в которое героиня Петрушевской может хоть ненадолго отвлечься от забот о своей семье».

Ночь – это так же и время, в которое каждый остается один на один со своими радостями и горестями, печалью и размышлениями. Это время, когда активизируется творческое мышление человека, когда более всего «тянет» на откровенность», на самораскрытие, «ночью можно остаться наедине с бумагой и карандашом». Вот и Анна Андриановна ведет свой дневник по ночам, пишет, беседует со звездами, с Богом и со своим сердцем. И потому название можно рассматривать как отражение темы творчества, раскрывающейся непосредственно в сюжете повести.

Но, одновременно с этим, ночь – это и время, в которое все кошки серы, одинаковы, и не разобрать кто прав, кто виноват. Так и в повести Петрушевской нет ни одного положительного героя, но «чернота» при отсутствии «белого» перестает так явно бросаться в глаза, блекнет, сереет. Нет не только ни одного «светлого» героя, но и почти ни одного события окрашенного в «светлые» тона (а если и встречаются такие, то они, опять же, ведут впоследствии к негативным изменениям в судьбах героев). Герои постоянно блуждают в темноте, двигаются на ощупь, не чувствуют времени (ночью ощущение времени притупляется). Все поступки совершаются под воздействием стечения обстоятельств, герои приспособляются, привыкают к жизни (какой бы она ни была) и почти не предпринимают попыток плыть против течения. Настоящая борьба



разворачивается не с жизнью, не с обстоятельствами, а друг с другом. Герои Петрушевской направляют свою энергию на разрушение взаимоотношений внутри семьи, рабочего коллектива, на разрушение своей жизни, и без того складывающейся весьма неблагоприятно. А потому вполне уместным будет предположение, что причина «мрака жизни», по Петрушевской, не только (и не столько) в «социальном», сколько в природе человека.

Ночью Анна Андриановна живёт всеми подлинными силами своего «я» и пишет исповедь в дневнике. Не писать она не может, иначе её «разорвёт»: она проживает всё лучшее, что она чувствует, что могло бы быть сделано и сказано, в дневнике между строчками о сделанном и сказанном. Возвышенное поэтическое настроение, которое она вкладывает в свои «записки», производит парадоксальное впечатление в сочетании с бытовым, «расстрельным» содержанием. Анна Андриановна рассчитывает на то, что её дневник, обращённый к «проницательному» читателю-единоверцу, читателю-соратнику, будет прочитан. При этом пишет она спонтанно, от души: искусство – вещь не подконтрольная, и дневник возникает как крик отчаяния о катастрофе жизни и ценностей [68, с. 24].

Получается своего рода репортаж из прямого эфира души, в котором история семьи Анны Андриановны преломляется её психологией, во многом следующей за стандартами советских представлений, заменивших другие нормы жизни. Многие духовные открытия, сделанные Анной Андриановной в дневнике, оказываются сенсацией в первую очередь для неё самой. Она пытается прорваться к осмыслению происходящего и к своей духовности сквозь капитальную заражённость советскими нормами, и это ей удаётся в последних словах дневника, когда «безумная любовь» становится благославляющей и всепримиряющей. Но тогда она уходит в небытие [154, с. 4].

## 2.2 Отражение архетипической оппозиции в сюжетной и психологической партитуре повести

В мире героев повести отсутствует представление о реальном времени. Отсюда, как мне думается, возникает одно из значений названия этого произведения: ночью время не ощущается, как бы замирает. Не ощущают времени и Анна Андриановна, и Алена, и Андрей, которые живут сиюминутными проблемами, повседневной рутинной. С другой стороны, ночь — время интенсивной духовной жизни, занятое размышлениями, воспоминаниями, самоанализом. Ночью пишутся стихи, ведутся дневники, как это и делает рассказчица: «ночью можно остаться наедине с бумагой и карандашом» [160, с. 56].

«Время ночь» — это еще и постоянное ощущение всеми персонажами повести тоски, подавленности, душевной тяжести, предчувствие новых проблем и трагедий: «Все висело в воздухе как меч, вся наша жизнь, готовая обрушиться». Кроме того, создается впечатление, что герои постоянно блуждают в темноте, двигаются на ощупь.

Такое состояние души вселяет мысли о безысходности, конце существования. «Жизнь моя кончена», — несколько раз заявляет Анна Андриановна. Подобные размышления бесконечно варьируются и становятся лейтмотивом всего повествования. Кто виноват в этих бесконечных страданиях? Анна Андриановна находит самое простое объяснение: «О, обманщица природа! О великая! Зачем-то ей нужны эти страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слезы, судороги, любовь, насилие, боль, бессонные ночи, тяжелый труд, вроде чтобы все было хорошо! Ан нет, и все плохо опять» [68, с. 24].

Можно заметить, что и способ изложения событий в этом произведении типичен для художественной манеры Петрушевской. Так, в тексте рукописи Анны Андриановны часто отсутствуют причинно-следственные связи, логические объяснения поступков персонажей.

Этой же цели служит и неразработанность характеров повести. Например, мы не знаем, какие стихи пишет Анна Андриановна. Сложно понять, кого действительно любит Алена и почему она бросила своего сына, но сама воспитывает двух других детей. Не совсем ясно, за что сидит в тюрьме ее брат Андрей [150, с. 186].

Одновременно можно заметить, что определенный схематизм персонажей делает их обобщенными типами, типичными образами. Перед нами возникает, например, образ «невинной жертвы», в котором оказываются практически все герои повести.

Так, Андрей — жертва своей правдивой, но ранимой натуры. Тимофей — жертва семейных распрей, «дитя голода», «замкнутый ребенок до слез». Алена — жертва оставивших ее неверных мужчин. Сама Анна Андриановна — жертва бытовых обстоятельств и своих жизненных взглядов. надо в дурдом!»; «Да к тебе надо врача со шприцом!» [149, с. 150].

Тема болезни и сумасшествия типична для прозы Петрушевской. В повести «Время ночь» эта тема достигает предельного развития. Болезнь — естественное состояние героев. На каждом из них лежит печать не только духовного страдания, но и физического вырождения. Шизофрения — родовое проклятие всей семьи. Этой болезнью страдают бабушка маленького Тимофея по отцовской линии и мать Анны Андриановны. На учете в диспансере состоит Алена [28, с. 36].

Однако, мотив болезни приобретает здесь более философское, расширительное значение: весь мир «болен» духовно, но люди не видят и не понимают этого. Рассказчица справедливо предполагает, что «там, за пределами больницы, гораздо больше сумасшедших» [176, с. 396].

В отличие от Анны Ахматовой и образа ее лирической героини, образ Анны Андриановны обрисован Петрушевской как вульгарный, сниженный, утонувший в бытовых мелочах. Возникают сомнения и относительно таланта героини повести. В тексте отрывки из ее

стихотворений приводятся «порциями», объемом в несколько строк. Этого недостаточно, чтобы сделать хоть какие-нибудь выводы. Кроме того, во время одной из ссор дочь Алена называет Анну Андриановну «графоманшей», на что последняя отвечает согласием и добавляет: «Но этим я кормлю вас!».

Интересно и то, что текст повести буквально пропитан разговорами о еде, ее нехватке, о муках голода, недостатке денег, при этом всплывают постоянные упоминания о «зачках», «тайниках» с отложенной на черный день «копеечкой» или пищевыми припасами. Возникает ощущение, что не столько герои повести и бедны, сколько больны жадностью. Героиня, вспоминая о своем «светлом прошлом», в котором семья ее еще не знала нужды, но сражения из-за еды, однако имели место быть, рассказывает своему дневнику, «что-то не в порядке с пищей было всегда у членов нашей семьи...».

Образ Анны Андриановны и образ лирической героини Анны Ахматовой сближает, пожалуй, лишь одно – неподдельность страданий. Так мы видим, что героиня повести, исповедуясь своему дневнику, постоянно упоминает про боль и про муки; она, судя по дневниковым записям, искренне переживает за своего внука и любит (хотя и странную любовью: признания в любви перемежаются с оскорблениями) своих детей. Ее рассудок постоянно находится «на грани», а сумасшествие рассматривается ею как способ избавления от мучений (что можно увидеть и в «Реквиеме» Ахматовой: «уже безумие крылом души накрыло половину»). Надо сказать, что мотив сумасшествия, мотив болезни очень часто встречается в повести «Время ночь» (один из излюбленных мотивов Петрушевской). Сходит с ума мать Анны Андриановны. На учете состоит Алена, ее дочь. Мать отца Тимоши, внука героини, также психически нездорова. Душевное здоровье и самой Анны Андриановны вызывает немалые сомнения у ее окружения, и у читателей повести («Вас же саму надо в дурдом» – намекает ей санитар психиатрической больницы; друг,

который просит ее купить лекарство для коня, вполне может быть галлюцинацией). Но это не частный случай общесемейного помешательства, как может показаться. В данном случае, надо мыслить масштабнее (а иначе, зачем автор наполнил повесть таким количеством «невменяемых»?). По Петрушевской, весь мир болен духовно, но люди не видят и не понимают этого. Сама героиня повести высказывается об этом следующим образом: «там, за пределами больницы, гораздо больше сумасшедших».

Мир повести – замкнутый круг тяжелых жизненных обстоятельств: тесная квартира, в которой живут три поколения людей, неустроенный быт, социальная незащищенность, невозможность получения достоверной информации.

«Время ночь» – это и состояние безверия, мир без Бога. Религиозное начало в мировоззрении есть только у самой рассказчицы, да и то смутное, неопределенное. И только в конце дневника она просит у всех прощения и напрямую обращается к Богу: «Господи!!! Спаси и помилуй!» Такое состояние души вселяет мысли о безысходности, конце существования. «Жизнь моя кончена», - несколько раз заявляет Анна Андриановна. Подобные размышления бесконечно варьируются и становятся лейтмотивом всего повествования. «Как быстро все отцветает, как беспомощно смотреть на себя в зеркало! Ты-то ведь та же, а уже все...»; «...как лавина стала таять жизнь», - сожалеет рассказчица. «Била хвостом и извивалась в муках», - так образно она определяет свое положение в жизни. Кто виноват в этих бесконечных страданиях? Анна Андриановна находит самое простое объяснение: «О обманщица природа! О великая! Зачем-то ей нужны эти страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слизь, судороги, любовь, насилие, боль, бессонные ночи, тяжелый труд, вроде чтобы все было хорошо! Ан нет, и все плохо опять» [75; 96; 196].

Определенный схематизм персонажей делает их обобщенными, универсальными образами. Это применимо прежде всего к женским

образам. Так, перед нами возникает, например, образ «невинной жертвы», в котором оказываются практически все герои повести. Например, Алена – жертва оставивших ее неверных мужчин. Сама Анна Андриановна – жертва бытовых обстоятельств и своих жизненных взглядов. Можно обозначить и более конкретные человеческие типы: мать семейства (Анна Андриановна и Алена как противоположности этого образа), проститутка (Алена) [28, с. 36].

Подобная схематичность предполагает также неоднозначность героев, различное понимание сущности их характеров. Например, кем на самом деле является Алена – глупой женщиной и плохой матерью? Или неудовлетворенной личностью, ищущей любви и понимания и потому страдающей? А может быть, это просто авантюристка, неумная натура, жаждущая приключений? Мы не можем однозначно ответить на эти вопросы и дать объективную оценку героине.

Самым сложным персонажем повести является сама рассказчица. При чтении создалось о ней самое противоречивое впечатление. Это женщина, которая пожертвовала всем ради семьи, или неудачливая поэтесса – «графоманша» (по определению Алены), сделавшая несчастными своих детей? Вначале кажется, что истинным является первое определение. Однако за скупыми строками дневника проступает и «вторая натура» Анны Андриановны: психически неуравновешенная женщина, деспотичная личность, которая крадет и читает дневники своей дочери, подслушивает под дверь ее телефонные разговоры. Об этом она заявляет почти с гордостью: «Все новости были мои». Настораживает также негативное отношение Анны Андриановны практически ко всем остальным персонажам повести. Это проявляется в том, как она описывает их в своем дневнике. Например, муж одной знакомой – «с физиономией гориллы»; обознавшийся прохожий – «грязный, потный»; собственная мать – «кобра»; дочь – «грудастая крикливая тетка»; подруга дочери – «кузнец с усами»; муж дочери – «негодяй, подлец». При этом у нас

возникает представление о «жизненном круге», повторяемости ситуаций и обстоятельств. Так, мать Анны Андриановны называла ее мужа «дармоедом» и «ловкачом» [176, с. 20].

Вызывает сомнение и душевное здоровье рассказчицы. Например, странная история с таблетками для коня, описанная самой Анной Андриановной, указывает на возможное наличие у нее галлюцинаций. На ее сумасшествие намекают и санитары психиатрической больницы в конце повести: «Вас же саму надо, тебя надо в дурдом!»; «Да к тебе надо врача со шприцом!» [30, с. 244].

Анна Андриановна парадоксальным образом любит свою непутевую дочь, сына, внука, мать и по-своему объясняет это: «Так назначено природой, любить» [160, с. 50].

Основное место действия в повести – квартира, пространство замкнуто. Перед нашими глазами разворачивается трагедия семьи, порожденная бесконечной цепью конфликтов. По сути, происходит постепенное разрушение семьи, фамилия которой автором не раскрывается, тем самым, создается эффект, что это обычная, стандартная, типовая семья, одна из ряда подобных. Таким образом, семейная трагедия приобретает общественные масштабы. А название повести переосмысливается в контексте эпохи.

«Ночь» – это характеристика периода конца 20 века (приблизительно 70 – 80-е г.г., точнее сказать нельзя, автор повести смешивает черты нескольких временных отрезков, и периода «застоя» («аспирант по ленинской теме») и «перестройки»). Это эпоха, в которую рушатся судьбы героев повести, рушится судьба Анны Андриановны. Это время отсутствия внешней динамики, отсутствия социальной защищенности, герои не способны что-либо предпринять, как-либо изменить свою жизнь к лучшему. При этом их внимание сосредоточено, заострено на бытовых мелочах, на вещах.

Вещизм – болезнь, которой страдают все без исключения герои повести; если учитывать и все вышесказанное, то ею страдают и все члены общества, разрушаемого этим недугом изнутри. Петрушевская «переперчила» текст повести различного рода бытовыми, натуралистическими подробностями, разговорами о низменном, о материальном, перенасытила текст «болью, страхом, вонью...». Возникает желание «зажмуриться», потому как «жестокий реализм» (как многие исследователи характеризуют манеру Петрушевской, в которой написано это произведение) буквально режет глаза, нагнетая ощущение дискомфорта, причину которого, читатель, ослепленный увиденным, понять не может.

Слова «долгая тёмная ночь» принадлежат Анне Ахматовой в пересказе Исая Берлина, который посетил знаменитую поэтессу в канун 1946 года. Ахматовские слова ассоциируются с названием повести не только потому, что героиня повести Анна боготворит Ахматову, гордясь своим родством по имени. «Время: ночь» напоминает аллюзию на знаменитое ахматовское состояние «одиночества и изоляции как в культурном, так и в личном плане». О своей невозможности жить полноценной жизнью Ахматова рассказала и Берлину, незнакомому ей иностранцу, случайно посетившему её в «Фонтанном доме»: «По мере того как уходила ночь, Ахматова становилась все более и более одушевленной... Она заговорила о своем одиночестве и изоляции как в культурном, так и в личном плане... Говорила о дореволюционном Петербурге – о городе, где она сформировалась, и о долгой тёмной ночи, которая с тех пор надвинулась на нее. ... Никто никогда не рассказывал мне вслух ничего, что могло бы хоть отчасти сравниться с тем, что она поведала мне о безысходной трагедии ее жизни» [28, с. 36].

В повести Петрушевской «тёмная ночь» советской действительности постоянно присутствует за окном даже в дневное время в виде беспросветного мрака рутины, борьбы за пищу и другие материальные



блага, скандалов, тесноты, однообразия, тоски от невозможности найти путь к реализации себя, а подспудно происходит сопоставление знаменитого поэта Ахматовой и несостоявшегося по большому счёту поэта Анны Андриановны. Вернее Анна Андриановна считает себя поэтом, а что за этим стоит, какие стихи – неизвестно. Известна только проза Анны Андриановны, её дневник, который и составляет содержание повести Людмилы Петрушевской [176, с. 397].

Но Анна Андриановна чувствует своё глубинное родство с Ахматовой и не только из-за имени и стихов. Она, как и Ахматова, уязвлена трагической судьбой толстовской Анны Карениной [150].

История небольшой семьи Анны вобрала в себя черты советского времени вплоть до смутного перестроичного период. Семья Анны Андриановны представляет из себя как бы микромодель советского общества: в ней есть свой вождь – Анна, которая свергла мать, бабу Симу, и отправила её в психиатрическую больницу. Стремясь душой к абстрактным высшим целям, Анна старательно пропагандирует то, что она усвоила из советских мифологем: ведёт воспитательную работу, выводит на чистую воду, осуществляет тотальный контроль, устраивает проработки чуждых элементов и чистки со «стрелецкими казнями» [154, с. 4].

Она носительница советского менталитета и история её жизни – это уменьшенный до размеров семьи, советский образ жизни со всеми своими формами общения и ритуалами: кормлением, борьбой вокруг «материальной базы», неисправными задвижками в местах общественного пользования, очередью в ванну, пьяными водопроводчиками, которым надо дать рубль, чтобы они согласились работать – всё знакомо-привычно для своих и достаточно комично со стороны [28, с. 36].

В наследственную память Анна Андриановна получила скандалы и ревность матери, советские воспитательные принципы и «безумную любовь». Мать Анны считала любовные связи дочери развратом и надеялась, что настоящая, «безумная» любовь должна быть направленной

к ней, матери. Когда же у Анны появились дети, баба Сима начала бороться с Анной за любовь внуков, защищая их от Анны. Аннин муж, не выдержав ревности тёщи, сбежал, став равнодушным и к детям. Анна не имеет отдельной от детей жизни, а жить за них, вкладывая в них своё содержание, они ей не дают, она им мешает. Компенсируя скудость личной жизни борьбой за своё достоинство, она устраивает сцены, и дети смеются ей в лицо и говорят, что она круглая дура. Теперь Анна безумно любит внука Тиму, которого она, бессознательно повторяя свою мать, защищает от дочери Алёны [160, с. 78].

В молодости Анна работала в редакции, но её попросили уйти из-за связи с женатым художником, троих детей которого она собиралась воспитывать. «Дура! Дура!» – сокрушается она теперь в дневнике. По примеру многих она нашла выход из тупика в археологической экспедиции, где совершила свою «очередную грандиозную ошибку в людях». В результате – «Андрей и Аленушка, два солнышка, все в одной комнате». Археолог переехал из Куйбышева к Анне, а через десять лет «по тому же сценарию» последовал в Краснодар. А баба Сима торжествовала, как и сама Анна торжествует, избавившись от мужа Алёны. «Пошло всё, однако же что не выглядит пошло со стороны?» – спрашивает в дневнике Анна [149, с. 152].

Судьба обделила Анну и благодарностью в памяти ей когда-то близких людей: вместо вестей от возлюбленных, которые получала Ахматова то в стихах, то в музыке, Анна с Алёной получают скудные алименты, да и те с помощью общественных органов, к которым Анна с охотой прибегает, чтобы решить трудно разрешаемые жизненные проблемы. Но в главном общественные органы защитить права семьи Анны не смогли, не захотели: её сына Андрея посадили. Из тюрьмы он вышел сломленным человеком. Не ставя ни во что больше Анну, Андрей разыгрывает перед ней сцену, клянясь, что бросит пить. Он отнимает у неё обманом все деньги, и Анна не чувствует фальши. В дневнике она пишет,

что только один раз она соврала, сказав дочери Алёне, что Андрей по-прежнему пьёт. И именно здесь она оказалась права. Анна ошиблась не только потому, что «безумная любовь» к сыну не умерла и она хочет верить ему несмотря ни на что. Она, как и многие, полагается на внешние театральные эффекты – интуиция, обработанная советскими художественными моделями, не справилась с ощущением реальности. В конечном итоге все они: Анна, Андрей и Алёна оставлены в мире без всякой поддержки, они оказываются в положении жертв – несчастных, душевно продырявленных. Кому хочется быть жертвой? И они, так же как и другие, борются за свои интересы. Их семейная борьба в повести выглядит траги-комически, пародируя понимание справедливой классовой борьбы на основе распределения материальных ценностей [150, с. 187].

Сложные духовные проблемы, через которые надо мучительно продираться, Анна надеется решить по-советски, с помощью психиатра и государственных органов. При узаконенном советском образе жизни страх быть не как все, а значит или врагом народа, или сумасшедшим – был одним из способов создания жестокой парадигмы массового сознания, и слово «дурдом» прочно входило в повседневный обиход. Ничего нового не было придумано в советском обществе, так было и в России 19-го века (например, ситуация с Чаадаевым). Советское время просто выгодно использовало существующие стереотипы и, уничтожая, провозглашало гуманность от имени чеховской «Палаты № 6». Вот этот парадокс, этот тип «шизофрении» и воплощает в себе семья Анны, микромодель советского общества [45, с. 115].

Анна вызывает на дом инкогнито врача из психдиспансера и тайком ставит дочь на учёт. Врач, в соответствии с советским духом осуществлять социальный надзор, является под чужим именем в дом и требует, чтобы Алёна ответила ему, почему она не в институте. Мать Симу, которой сдали нервы в общей семейной трагедии с Андреем, Анна отправляет в знаменитую психиатрическую больницу Кащенко. Врач в больнице

самоуверенно говорит, что у бабы Симы шизофрения и что её «подлечат». Баба Сима, «подлечиваясь» седьмой год, медленно умирает вне стен дома как израсходованный и никому ненужный человек, и это называется прогрессирующая шизофрения. Правда, ответственная Анна регулярно ездит кормить мать, которая и так не голодает, но все остальные контакты, кроме кормёжки, разрушены внутрисемейными конфликтами. И действительно, удобнее для жизни поверить врачу и все проблемы списать на прогрессирующую шизофрению [176, с. 397].

Герои повести не могут входить в положение друг друга и сострадать; они мучаются и мучают друг друга, сводят друг друга с ума от уязвленности друг другом и социальной заганности. Каждый живёт в пустыне человеческих отношений, в духовном вакууме. «Ау!» Шизофренией ли называется этот вакуум?

Анна – хозяйка в доме. Она несомненно любит детей, пусть не реальных, но тех, которые в её воображении. У неё на исходе силы, и она хочет, чтобы дети отплатили ей преданностью и любовью: «Я вам последнее отдаю, а вы?!». Поэтому любовь Анны принимает форму ненависти; бесконечный разговор о деньгах, кому кто должен – это перевод несказанного в материальные ценности, форма борьбы за любовь и уважение. Кормление детей – самый главный, если не единственный способ выражения любви. Еда Анны и невероятные усилия по её добычи должны, по её представлениям, сплотить семью, а дети отделяются, предпочитая общество и доверие друзей. Обидно и горько: предатели – и поэтому она «держит оборону», сеет раздор, стремится раскрыть тайны и уличить: подслушивает телефонные разговоры, подглядывает в замочную скважину, читает дневник дочери. Взять под контроль, а за предательство и разврат наказать – вот, что жжёт огнём её изнутри [68, с. 24].

Сознательно проводя параллель между собой и Ахматовой (Карениной), Анна Андриановна воплощает в жизнь бессознательно усвоенную линию товарища Сталина. К тому же человеческая природа так

себя проявляет, и жажда любви и преданности у Анны Андриановны от уязвлённости превращается в подозрительность, жажду собственного торжества и мести. И не желанное «проснись и пой» сопровождает по утрам семью бедной Анны, а «как бы групповая сцена стрелецкой казни». Анна Андриановна почти невольно выступает в роли тирана и, как Ахматова, чувствует свою вписанность в историю [154, с. 4].

И Анна Андриановна, и её дочь Алёна, хотя и получили высшее образование, не получили духовного наследства, духовной радости – разве только печаль о собственной покалеченной личности. Они ненавидят в первую очередь себя и всё то, что им досталось в жизни. Но деться некуда. Как написала в «Девятом томе» Петрушевская: в толпу, в эту свалку, никто не стремится: всех туда затолкала необходимость. Но если приглядеться, то толпа состоит из людей, и каждый достоин любви и уважения, уже хотя бы за то, что были немощными младенцами, а будут немощными стариками [149, с. 150].

И все же Анне Андриановне у Людмилы Петрушевской удаётся «спастись», т. е. в ней до конца сохраняется некая невоплотимая духовная сущность, ответственная за личность. Не в силах уже ничего изменить в ситуации с матерью, она возвращается домой с намерением принять участие в воспитании внуков. От тишины в доме в её воспаленном, по-советски литературном воображении, возникает картина убиенных младенцев-внуков от руки её дочери Алёны. Ожидая увидеть трупы, она входит в комнату и видит, что Алёна увела от неё всех, бросив её одну. И она счастлива: «живыми ушли...». Перечисление всех их имён – это «Господи, благослови» [150, с. 190].

Таким образом, повесть оставляет надежду, хотя с концом дневника кончается и жизнь героини, а новая постсоветская реальность не даёт о себе никаких отрадных сигналов. Надежда есть в той степени, в которой непридуманный оптимизм возможен: жизнь семьи продолжается, уже есть опыт спасения и дневник напечатан. Признала ли Алёна Анну, сказав:

«Она была поэт?» [30, с. 244]. Или развязалась с прошлым, выполнив свой долг перед матерью и не зная, что «в рукописях» матери и её дневник? Или Алёна сама стала «непризнанным поэтом», сознательно отдав свой дневник на суд читателей? Ясно только, что Петрушевская хочет, чтобы оба дневника-исповеди были сохранены для потомства. Фиктивный издатель, она выступает ещё и в роли феноменолога, владеющего искусством точного понимания духовного содержания человека советской эпохи, и считает необходимым дать ему, вернее ей, загнанной женщине, герою своего времени, право голоса [176, с. 397].

Наверное, можно мотивировать подобные изменения, происходящие в литературе и ее восприятии мира, теми реалиями, которые нас окружают. Общество действительно потеряло многое из того, что еще вчера являлось символом жизни, составляло предмет гордости или просто казалось таким естественным, что не нуждалось в доказательствах. Именно подобная потеря заставляет ощущать трагический надлом, боль, состояние утраты чего-то важного, а может быть, пережить то чувство, которое испытывает человек, когда оказывается бессильным помешать чьим-то мерзким рукам бросить в грязь портрет матери, письмо любимой, боевую награду отца [45, с. 115].

Но этот кризис, воспринимаемый многими как катастрофа, связан также с другим, не менее острым, с кризисом ценностей культурных, духовных. Ломается, исчезает понимание эстетического и этического идеала. Суть нашей культура, а классическая литература это предельно точно и художественно убедительно доказала, заключалась в том, что она создавала свое понимание идеального общества и личности, а затем сверяла с этим идеалом и героя, и картину жизни, создаваемую художником, словно исследуя реальность с помощью этого эталона, просвечивала реальность, светом идеала осуждая и прославляя, восхищаясь и обличая, приговаривая к славе или забвению. У русского читателя существовало убеждение, что литература не только может, но и

должна влиять на общество. Русский писатель обладает непререкаемым авторитетом, он был совестью общества, его духовным наставником, учителем жизни. Все эти признанные русской классической литературой реалии отвергают постмодернизм. Литература не имеет никакого права создавать влияющий на жизнь миф, чего-то требующий от обычного человека. Книга никакой не учебник жизни, а лишь создание воображаемой реальности, игра словами, версия любого явления, которую не следует воспринимать всерьез [68, с. 24].

### ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА ПО ПОВЕСТИ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ВРЕМЯ НОЧЬ»

Тема урока «Семья»

Цель урока: анализ повести «Время ночь», нравственные уроки, художественное мастерство Л.Петрушевской.

Оборудование: мультимедийная проекционная установка, экран, презентация в формате Power Point по творчеству Л.Петрушевской.

Семья – это одно из важных составляющих в жизни любого человека. Она играет самую главную роль, для каждого из нас это понятие индивидуально.

Для многих из нас семья, это те люди, которые всегда рядом. Это мама и папа, бабушка и дедушка, сестра и брат. То есть близкие и родные люди, в окружении которых мы растем и развиваемся.

Для полноценного развития ребенка важно, чтобы рядом были любящие родители, которые подарили ему жизнь, и каждый день открывают мир полный новых и интересных впечатлений. Кроме родителей, не менее главную роль играет участие в воспитании бабушки и дедушки. Именно они всегда дарят много ласки, доброты и балуют ребенка. С братом или сестрой можно поделиться своими тайнами и самыми сокровенными мечтами.

В любом случае семья – это близкие люди, которые поддержат в трудную минуту, протянут руку помощи и найдут нужные слова для того, чтобы утешить. Важно ценить каждый миг, проведенный с родными, ведь без них мы были бы очень одиноки.

Для того, чтобы семья была крепкой, важно выстраивать здоровые и удобные отношения, уважать, беречь и помогать друг другу. Дом – это крепость, и ее прочность зависит от правильно построенных взаимоотношений. Чтобы внутри семьи присутствовала гармония и



любовь, люди должны быть счастливыми. Для этого, каждый из супругов, несмотря на разности взглядов, должны уважать мнение и интересы друг друга, поддерживать и идти на компромисс в той или иной ситуации. Это сложный и долгий процесс, требующий постоянной работы над ним. Но сила любви между мужчиной и женщиной способна помочь сохранить семейный очаг.

Дети учатся у своих родителей правилам общения и поведения в обществе. Именно родители и близкие люди преподают своим чадам уроки нравственности и дисциплины, помогают преодолеть различные трудности и помогают пережить сложные периоды в их жизни. Будущее ребенка зависит от того, в какой обстановке он растет. Именно поэтому мама и папа, а так же родные прививают важные ценности семейной жизни.

Для полноценной семьи, в которой всегда просто и спокойно, важными качествами являются честность, верность и уважение. Это залог счастливой и крепкой семьи.

*- Как вы думаете, в чем основа семьи (в это время на экране презентация «Счастливые мгновения» с изображениями счастливых моментов семейной жизни)?*









На доске появляется запись: *уважение, любовь, забота, доброта, благодарность, честность по отношению друг к другу и людям.*

Счастливые моменты есть у каждого человека. Чтоб понять, насколько ты счастлив надо испытать что-то плохое и трудное. В любом семейном фотоархиве есть снимки, посмотрев на которые ты можешь сказать: «тогда я или мы были по-настоящему счастливы».

*О «небдагополучной семье» пойдет речь сегодня на уроке.*

Петрушевская Людмила Стефановна – прозаик, драматург. Родилась 26 мая 1938 г. в Москве в семье служащего. Прожила тяжелое военное полугодное детство, скиталась по родственникам, жила в детдоме под Уфой. После войны вернулась в Москву, окончила факультет журналистики Московского университета. Работала корреспондентом московских газет, сотрудницей издательств, с 1972 – редактором на Центральной студии телевидения.

Петрушевская рано начала сочинять стихи, писать сценарии для студенческих вечеров, всерьез не задумываясь о писательской деятельности. Первым опубликованным произведением был рассказ «Через поля», появившийся в 1972 в журнале «Аврора». С этого времени проза Петрушевской не печаталась более десятка лет.

Первые же пьесы были замечены самодеятельными театрами: пьеса «Уроки музыки» (1973) была поставлена Р. Виктюком в 1979 в театре-студии ДК «Москворечье» и почти сразу запрещена (напечатана лишь в 1983). Постановка «Чинзано» была осуществлена театром «Гаудеамус» во Львове. Профессиональные театры начали ставить пьесы Петрушевской в 1980-е: одноактная пьеса «Любовь» в Театре на Таганке, «Квартира Коломбины» в «Современнике», «Московский хор» во МХАТе. Долгое время писательнице приходилось работать «в стол» – редакции не могли публиковать рассказы и пьесы о «теневых сторонах жизни». Не прекращала работы, создавая пьесы-шутки («Анданте», «Квартира Коломбины»), пьесы-диалоги («Стакан воды», «Изолированный бокс»),

пьесу-монолог («Песни XX века», давшую название сборнику ее драматургических произведений).

Проза Петрушевской продолжает ее драматургию в тематическом плане и в использовании художественных приемов. Ее произведения представляют собой своеобразную энциклопедию женской жизни от юности до старости: «Приключения Веры», «История Клариссы», «Дочь Ксени», «Страна», «Кто ответит?», «Мистика», «Гигиена» и многие другие. В 1990 был написан цикл «Песни восточных славян», в 1992 – повесть «Время ночь».

*- Как вы понимаете смысл названия повести?*

Название символично (как и в большинстве постмодернистских произведений), а потому может иметь бесчисленное множество трактовок. Как отмечают исследователи, ночь – это и «время суток, в которое героиня Петрушевской может хоть ненадолго отвлечься от забот о своей семье».

Ночь – это так же и время, в которое каждый остается один на один со своими радостями и горестями, печалью и размышлениями. Это время, когда активизируется творческое мышление человека, когда более всего «тянет» на откровенность», на самораскрытие, «ночью можно остаться наедине с бумагой и карандашом». Вот и Анна Андриановна ведет свой дневник по ночам, пишет, беседует со звездами, с Богом и со своим сердцем. И потому название можно рассматривать как отражение темы творчества, раскрывающейся непосредственно в сюжете повести.

Но, одновременно с этим, ночь – это и время, в которое все кошки серы, одинаковы, и не разобрать кто прав, кто виноват. Так и в повести Петрушевской нет ни одного положительного героя, но «чернота» при отсутствии «белого» перестает так явно бросаться в глаза, блекнет, сереет. Нет не только ни одного «светлого» героя, но и почти ни одного события окрашенного в «светлые» тона (а если и встречаются такие, то они, опять же, ведут впоследствии к негативным изменениям в судьбах героев). Герои постоянно блуждают в темноте, двигаются на ощупь, не чувствуют

времени (ночью ощущение времени притупляется). Все поступки совершаются под влиянием стечения обстоятельств, герои приспособляются, привыкают к жизни (какой бы она ни была) и почти не предпринимают попыток плыть против течения. Настоящая борьба разворачивается не с жизнью, не с обстоятельствами, а друг с другом. Герои Петрушевской направляют свою энергию на разрушение взаимоотношений внутри семьи, рабочего коллектива, на разрушение своей жизни, и без того складывающейся весьма неблагоприятно. А потому вполне уместным будет предположение, что причина «мрака жизни», по Петрушевской, не только (и не столько) в «социальном», сколько в природе человека.

Главное место действия в повести – квартира, пространство замкнуто. Перед нашими глазами разворачивается трагедия семьи, порожденная бесконечной цепью конфликтов. По сути, происходит постепенное разрушение семьи, фамилия которой автором не раскрывается, тем самым, создается эффект, что это обычная, стандартная, типовая семья, одна из ряда подобных. Таким образом, семейная трагедия приобретает общественные масштабы. А название повести переосмысливается в контексте эпохи.

«Ночь» – это характеристика периода конца 20 века (приблизительно 70 – 80-е гг., точнее сказать нельзя, автор повести смешивает черты нескольких временных отрезков, и периода «застоя» («аспирант по ленинской теме») и «перестройки»). Это эпоха, в которую рушатся судьбы героев повести, рушится судьба Анны Андриановны. Это время отсутствия внешней динамики, отсутствия социальной защищенности, герои не способны что-либо предпринять, как-либо изменить свою жизнь к лучшему. При этом их внимание сосредоточено, заострено на бытовых мелочах, на вещах.

Вещизм – болезнь, которой страдают все без исключения герои повести; если учитывать и все вышесказанное, то ею страдают и все члены

общества, разрушаемого этим недугом изнутри. Но именно этот вещизм заслони́л в повести все и вся, не даёт увидеть главное, суть, авторскую мысль.

Петрушевская «переперчила» текст повести различного рода бытовыми, натуралистическими подробностями, разговорами о низменном, о материальном, перенасытила текст «болью, страхом, вонью...». И после прочтения возникает закономерный вопрос: а зачем это написано? На который не каждый рядовой читатель, не отягощённый премудростью филологических знаний, сможет найти ответ.

Сосредоточившись на рельефе событий, автор отвлекается от общей панорамы произведения. И охватить ее после прочтения полностью, взглянуть в глубину повести мы уже не в силах. Возникает желание «зажмуриться», потому как «жестокий реализм» (как многие исследователи характеризуют манеру Петрушевской, в которой написано это произведение) буквально режет глаза, нагнетая ощущение дискомфорта, причину которого, читатель, ослеплённый увиденным, понять не может.

*- Определите жанр произведения?*

В повести "Время: ночь" Петрушевская использует жанр дневника по-лермонтовски. Анна Андриановна, как Печорин, сама создаёт "собирательный портрет" женщины, "составленный из пороков своего поколения в полном их развитии." Петрушевская тоже предлагает читателю "с испорченным желудком", советскому "читателю, которого долго кормили сладостями," "горькие лекарства, едкие истины." Она использует пушкинско-лермонтовский приём, совершая "невинный подлог" и ставя своё имя под "чужим произведением," и называет его классически: "записки." (Или это делает Анна Андриановна, как наследница классической традиции?) Смерть героини даёт Л. Петрушевской право стать фиктивным издателем и напечатать записки. Петрушевская несомненно (об этом она говорит напрямую в анонсе –

правда к другому произведению – приведённом ниже) вслед за "издателем" дневника Печорина, считает, что "история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа". Автор "Времени: ночь" совершенно откровенно следует классической литературной традиции, вероятно, не считая это ни эпигонством, ни подражательностью, а, напротив, усвоением опыта, ставшего историей литературы: оно благотворно и спасительно, как данное судьбой. Таким образом подчеркивается духовная преемственность поколений, осмысление и продолжение впитанного – "ничего на пустом месте не бывает". На преемственности основана и судьба героини, Анны Андриановны.

*- Можно ли повесть «Время ночь» назвать семейной хроникой? Расскажите о главных героях повести.*

В повести три центральных женских образа: Анна, Серафима и Алена. Их судьбы зеркальны, их жизни с фатальной неизбежностью повторяют друг друга. Они одиноки, мужчины проходят через их жизнь, оставляя разочарование и горечь, дети все больше отдаляются, и впереди уже маячит беспросветная, холодная старость в окружении чужих людей. В их судьбах повторяются эпизоды, мелькают те же лица, звучат те же фразы. Но героини словно не замечают этого в своей бесконечной вражде.

Героиня повести Анна Андриановна, пожилая женщина, потерявшая работу и содержащая семью (дочь и сына, и многочисленных внуков) на доходы от писательской деятельности (выступления перед детской аудиторией, переводы с подстрочника, ответы на письма, приходящие в редакцию). Героиня называет себя поэтом, «мистической тезкой Анны Андреевны Ахматовой. Упоминает Ахматову с фамильярностью, что по сути своей кощунственно: «Я поэт. Некоторые любят слово «поэтесса». Но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна». Она цитирует и переиначивает ее стихи: «мать в маразме, сын в тюрьме, помолитесь обо мне, как говорила гениальная...», в оригинале «мать в могиле, сын в



тюрьме...». Эта фраза из «Реквиема» А.А. Ахматовой, произведения посвященного жертвам блокады Ленинграда и репрессий. У Петрушевской героиня, произнося эту фразу, имеет в виду свои бытовые неурядицы. Маразм матери возник по причине бесконечных взаимных упреков и скандалов. Сын сидит в тюрьме за драку. И маленький Тима, внук Анны Андриановны, «дитя голода», так же уже болен жестокостью. Он безжалостен, кричит, ругается, бьет бабушку кулачками, пинает ее с разбегу. Мальчик с пеленок не имел возможности наблюдать ничего иного кроме постоянных ссор между своими «двумя богинями», матерью и бабушкой, а потому перенял эту манеру общения от них, и вполне возможно, что передаст ее последующим поколениям. Таким образом, зло, по Петрушевской, неискоренимо (замкнутый круг).

В отличие от Анны Ахматовой и образа ее лирической героини, образ Анны Андриановны обрисован Петрушевской как вульгарный, сниженный, утонувший в бытовых мелочах. Возникают сомнения и относительно таланта героини повести. В тексте отрывки из ее стихотворений приводятся «порциями», объемом в несколько строк. Этого недостаточно, чтобы сделать хоть какие-нибудь выводы. Кроме того, во время одной из ссор дочь Алена называет Анну Андриановну «графоманшей», на что последняя отвечает согласием и добавляет: «Но этим я кормлю вас!».

Интересно и то, что текст повести буквально пропитан разговорами о еде, ее нехватке, о муках голода, недостатке денег, при этом всплывают постоянные упоминания о «зачаках», «тайниках» с отложенной на черный день «копеечкой» или пищевыми припасами. Возникает ощущение, что не столько герои повести и бедны, сколько больны жадностью. Героиня, вспоминая о своем «светлом прошлом», в котором семья ее еще не знала нужды, но сражения из-за еды, однако имели место быть, рассказывает своему дневнику, «что-то не в порядке с пищей было всегда у членов нашей семьи...».

Образ Анны Андриановны и образ лирической героини Анны Ахматовой сближает, пожалуй, лишь одно – неподдельность страданий. Так мы видим, что героиня повести, исповедуясь своему дневнику, постоянно упоминает про боль и про муки; она, судя по дневниковым записям, искренне переживает за своего внука и любит (хотя и странною любовью: признания в любви перемежаются с оскорблениями) своих детей. Ее рассудок постоянно находится «на грани», а сумасшествие рассматривается ею как способ избавления от мучений (что можно увидеть и в «Реквиеме» Ахматовой: «уже безумие крылом души накрыло половину»). Надо сказать, что мотив сумасшествия, мотив болезни очень часто встречается в повести «Время ночь» (один из излюбленных мотивов Петрушевской). Сходит с ума мать Анны Андриановны. На учете состоит Алена, ее дочь. Мать отца Тимоши, внука героини, также психически нездорова. Душевное здоровье и самой Анны Андриановны вызывает немалые сомнения у ее окружения, и у читателей повести («Вас же саму надо в дурдом» – намекает ей санитар психиатрической больницы; друг, который просит ее купить лекарство для коня, вполне может быть галлюцинацией). Но это не частный случай общесемейного помешательства, как может показаться. В данном случае, надо мыслить масштабнее (а иначе, зачем автор наполнил повесть таким количеством «невменяемых»?). По Петрушевской, весь мир болен духовно, но люди не видят и не понимают этого. Сама героиня повести высказывается об этом следующим образом: «там, за пределами больницы, гораздо больше сумасшедших».

*- Какие слова в дневнике Анны Андриановны повторяются чаще всего?*

Это слова ЕСТЬ, НАКОРМИТЬ, ЖРАТЬ В ТРИ ГОРЛА. Происходит постепенное омертвление, и знаком мертвого, как это ни странно, становится питание. Анна Андриановна говорит о сыне Андрее, опустившемся безвольном человеке: «...он ел мой мозг и пил мою кровь,

весь слепленный из моей пищи, но желтый, грязный, смертельно усталый». Не случайно и в конце повести и в конце дневника возникает образ смерти: «Шаги судьбы... Спят мертвецким сном. Живы ли... Не могу предугадать насчет четырех гробов мал мала меньше, и как все это хоронить?!».

Скрепляющим началом любой семьи является любовь. Любовь в семье зажигает в душе человека огонь, который горит в нем всю жизнь, который в нем должен гореть, несмотря на холод, который может окружить человека. Может быть Анна Андриановна – человек, у которого атрофированы все чувства: любовь, сострадание, жалость.

*- Опровергните или подтвердите это предположение.*

Вначале может показаться, что в своем неизбежном одиночестве виновна сама Анна Андриановна. С неожиданной резкостью и даже жестокостью она готова подавить любой порыв, любое проявление тепла со стороны своих, близких.. Когда во время очередного возвращения дочь вдруг беспомощно присядет в прихожей и пробормочет: «Как я жила. Мама!» — героиня прервет ее нарочито грубым: «Нечего было рожать, пошла и выскоблила». «Одна минута между нами, одна минута за три последних года», — признается рассказчица, но сама же она разрушит эту мимолетную возможность гармонии и понимания.

Однако постепенно в разобщенности героев мы начинаем ощущать не сколько трагедию отдельного человека, сколько некую фатальную неизбежность мира. Жизнь, окружающая героев, беспросветна во всем: и в большом, и в малом, в сущем и в отдельных подробностях. И одиночество человека в этой жизни, посреди нищего безысходного быта, изначально предопределено. Одинока мать героини, одинока ее дочь, одинок сын Андрей, которого гонит из дома жена. Одинока случайная попутчица героини Ксения — молодящаяся «сказительница», зарабатывающая, как и Анна Андриановна, гроши своими выступлениями перед детьми.

Но самое удивительное, что в этом жутком, беспросветном, забытовленном мире, в этом городе, где забываешь о существовании

деревьев и травы, героиня сохранила в душе странную наивность и талант верить людям. Ее обманывает сын, забирая последние деньги, ее обманывает на улице случайный незнакомец, а эта немолодая, искушенная во лжи и обмане женщина, едкая и саркастичная, доверчиво открывается навстречу протянутой руке. И в этом ее движении есть что-то трогательное и беспомощное. Героиня сохраняет неизбывную потребность в душевном тепле, хотя и не может найти его в мире: «Два раза в день душ и подолгу: чужое тепло! тепло ТЭЦ, за неимением лучшего...» Она сохраняет способность и потребность любить, и любовь ее вся выплескивается на внука. В ней живет необычный, в чем-то болезненный, но совершенно искренний пафос спасения.

«Я все время всех спасаю! Я одна во всем городе в нашем микрорайоне слушаю по ночам, не закричит ли кто! Однажды я так услышала летом в три ночи сдавленный крик: „Господи, что же это! Господи, что же это такое!“ Женский сдавленный бессильный полукрик. Я тогда (пришел мой час) высунулась в окно и как рявкну торжественно: „Эт-то что происходит?! Я звоню в милицию!“»

*- Можно ли героиню повести назвать женщиной с жаждой разрушения? Если можно, то почему?*

Главная героиня Анна Андриановна, от имени которой ведется повествование, сознательно и упорно рвет зыбкие нити, связующие ее с внешним миром, с окружающими людьми. Вначале уходит ее муж. Затем постепенно распадается оставшаяся семья. В психбольницу отправляется мать, больная, выжившая из ума старуха. Уходит зять, которого Анна Андриановна когда-то насильно женила на своей дочери, затем безжалостно третировала, попрекая куском хлеба, изводя медленно, упорно и бесцельно. К новому мужчине уходит дочь, чтобы в свою очередь быть брошенной. Ни одна встреча между матерью и дочерью не обходится теперь без скандалов и отвратительных сцен. Уходит сын, спившийся, сломленный после тюрьмы человек. Анна Андриановна

остаётся рядом с единственным родным существом — внуком Тимофеем, капризным и избалованным ребенком. Но в конце покинет ее и он.

Героиня останется одна в стенах своей нищей квартиры, наедине со своими мыслями, наедине со своим дневником, наедине с ночью. И упаковка снотворного, взятая у дочери, дает возможность догадываться о ее дальнейшей судьбе.

Повесть Людмилы Петрушевской предупреждает нас: где нет взаимопонимания, доброты, любви, заботы, благодарности, там нет Семьи, нет жизни.

*Домашнее задание:* написать сочинение-миниатюру «Моя семья» или создать презентацию в электронном виде «Моя семья».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концепция Карла Юнга «коллективного бессознательного» и архетипа породила одно из главных направлений мифологической критики – архетипную (ar-hetype) критику, которую иногда называют юнгианской. Понимаемый К.Юнгом как основной элемент коллективного бессознательного, как средство передачи из поколения в поколение человеческого опыта, архетип представляет собой систему «способов понимания и переживания мира, имеет априорный, врожденный характер и является сходным у всех людей». Идеальным проявлением коллективного бессознательного были мифы, образы которых превратились в архетипы, стали основой всего последующего художественного творчества. Проецирование архетипов на литературу – величайшая заслуга К.Юнга. 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 и характеристиками.

В произведениях Л.С. 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 посвятительные обряды. Для женщины это были свадебные испытания, во время которых девушка получала и новое имя.

Л.С. 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». 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») или «Там девушка и познакомилась с другим таким же обездоленным и вышла замуж. Как? А так, никому не запрещено» («Спасибо жизни»). Писательский взгляд Л. Петрушевской сфокусирован на семье, в большей мере именно на женщинах и детях. Даже обращение к перу Л.С. Петрушевская объясняет появлением собственного ребёнка.

Своеобразная художественная оптика Петрушевской, отмеченная многими критиками (Е. Гоцило, О. Дарк, Л. Панн и др.), позволяет ей одномоментно видеть противоположные стороны бытия: чистоту и грязь, радость и отчаяние, боль и наслаждение, жизнь и смерть. В авторском изображении и понимании сама повседневная бытовая жизнь (заурядная, тривиальная, пошлая, банальная) содержит в себе истинное, сущностное, бытийное, высокое, трагедийное. В «мусорном», постыдном она открывает возвышенное, вечное и дает возможность читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения «дольнего с горним».

Рефлексия автора по поводу изображаемых событий оказывается принципиально не доведенной до конца, а предьявление событий – многомерным и вариативным.

В повести «Время: ночь» Петрушевская использует жанр дневника. Анна Андриановна создаёт «собираТЕЛЬный портрет» женщины советской эпохи. Петрушевская предлагает советскому читателю, «которого долго кормили сладостями», «горькие лекарства, едкие истины». Она совершает «невинный подлог», ставя своё имя под «чужим произведением», и называет его классически: «записки». Смерть героини даёт Л. Петрушевской право стать фиктивным издателем и напечатать записки.

Автор повести «Время: ночь» совершенно откровенно следует классической литературной традиции, не считая это ни эпигонством, ни подражательностью, а, напротив, усвоением опыта, ставшего историей литературы. Таким образом, подчеркивается духовная преемственность поколений, осмысление и продолжение впитанного. На преемственности основана и судьба героини Анны Андриановны.

В характере главной героини повести «Время: ночь» Анны сочетаются две противоположные тенденции – самоутверждение и самоотречение. Анна Андриановна самоутверждается через самоотречение. Близкие не воздают ей за все её невероятные хлопоты, жизнь заканчивается, а в семье полный разлад и безденежье. Содержание жизни убого: быт и поиск средств к существованию. Яростная борьба героини за создание контекста жизни, за своё достоинство, за идентичность с поэтом и общность переживаний с детьми, которую она ведёт в семье на уровне взаимного морального уничтожения и в которую вкладывает главные душевные силы, и есть «время: ночь» – безблагодатный период, который «надвинулся на неё», как «долгая тёмная ночь», и который воссоздаёт Л. Петрушевская в своей повести.

В повести Петрушевской «тёмная ночь» советской действительности постоянно присутствует за окном даже в дневное время в виде беспросветного мрака рутины, борьбы за пищу и другие материальные блага, скандалов, тесноты, однообразия, тоски от невозможности найти путь к реализации себя, а подспудно происходит сопоставление

знаменитого поэта Ахматовой и несостоявшегося по большому счёту поэта Анны Андриановны. Мрачная реальность ночи – это время Анны Андриановны и в прямом, и в переносном смысле. С ночью связано и творческое воодушевление, и болезненное обострение всех чувств: она слушает, не закричит ли кто-нибудь, не нужна ли кому помощь – иррациональная смесь рецидива страха, накопившегося у нескольких поколений за годы сталинского террора.

Героиня Петрушевской по-своему приспособлена к жестокими жизненными обстоятельствами, в которых она вынуждена жить. Она сознаёт определённый пласт реальности советского мира настолько, насколько сознание не мешает ей сохранять жизнестойкость. Хотя с концом дневника кончается и жизнь героини, а новая постсоветская реальность не даёт о себе никаких отрадных сигналов, повесть оставляет надежду. Жизнь семьи продолжается, уже есть опыт спасения и дневник напечатан. Признала ли Алёна Анну, сказав: «Она была поэт?». Или развязалась с прошлым, выполнив свой долг перед матерью и не зная, что «в рукописях» матери и её дневник? Или Алёна сама стала «непризнанным поэтом», сознательно отдав свой дневник на суд читателей? Ясно только, что Петрушевская хочет, чтобы оба дневника-исповеди были сохранены для потомства. Фиктивный издатель, она выступает ещё и в роли феноменолога, владеющего искусством точного понимания духовного содержания человека советской эпохи, и считает необходимым дать ему, вернее ей, загнанной женщине, герою своего времени, право голоса.

## **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**



1. Аверинцев С.С. Автор // Литературная энциклопедия терминов и понятий /Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман: (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет – М.: Художественная литература, 1979. – 447–483 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 6. М.: Русские словари, 2002. – 800 с.
5. Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х - 70-х годов // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 томах. Том 6. М.: Русские словари, 2002. с. 371–439.
6. Бочаров С.Г. О композиции «Дон Кихота»//Бочаров С.Г. О художественных мирах: Сервантес. Пушкин. Баратынский. Гоголь. Достоевский. Толстой. Платонов. М.: Советская Россия, 1985. –297 с.
7. Бочаров С.Г. О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти//С.Г. Бочаров. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. – 348 с.
8. Бодрова Л.Т. Роман Захара Прилепина «Обитель»: система «литературных припоминаний» в стратегии текста//Трансформации жанров в литературе и фольклоре: сборник статей научно-исследовательского центра «Трансформации жанров и стилей в новейшей литературе и фольклоре». Челябинск: Энциклопедия, 2015. – с. 10-19.
9. Бройтман С.Н. Роман как маргинальный жанр//Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Т.2.//Теория литературы: учебн. пособие для

- студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2 т. Бушуев/под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд. центр Академия, 2007. – 368 с.
10. Бушуев С. Роман Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс]: РГБлог. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/rgblog.html/> (дата обращения: 02.04.18)
  11. Великовский С. И. В поисках утраченного смысла. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 1979. – 295 с.
  12. Вертлиб, Евг. Василий Шукшин и русское духовное возрождение / Евгений Вертлиб. – Effect Publishing. New York, 1990. – 269 с.
  13. Гореликов, Валерий. «Пармская обитель»: аннотация//Захара Прилепин «Обитель» – роман. М.: Изд-во АСТ. Редакция Елены Шубиной, 2017. – 746 с.
  14. Голев М. «У нас власть не советская, у нас власть соловецкая» (специфика раскрытия лагерной темы в творчестве А. Солженицына и З. Прилепина) [Электронный ресурс]: Режим доступа: [zaharprilepin.ru/files/nauka/solovki.rtf](http://zaharprilepin.ru/files/nauka/solovki.rtf) (дата обращения 20.12.18)
  15. Гофман, Евгений. Пронизанное током поле. О новом романе Захара Прилепина: рецензия в форме письма [Электронный ресурс]: Новая газета в Нижнем Новгороде, 12.11.2014 Режим доступа: <http://novayagasetan-nn.ru/2014/349> (дата обращения: 13.08.18)
  16. Долин А. Птица-восьмерка: первая экранизация Прилепина [Электронный ресурс]: Воздух. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/vozduh.html/> (дата обращения: 02.04.18)
  17. Достоевский Ф. М. Слабое сердце. Записки из подполья. Записки из Мертвого дома. Братья Карамазовы. Преступление и наказание. Бесы. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1976.

18. Евдокимова О.В. Историческая поэтика русской литературной классики: научные статьи. Методические материалы/О.В. Евдокимова; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. - Санкт-Петербург: САГА, 2010 (Санкт-Петербург :Типография Оникс), – 106 с.
19. Евдокимова С. Процесс художественного творчества и авторский текст//Автор и текст. - Спб., 1996. - Вып. 2. – с. 9-24
20. Ермолин Е. Ключи и сроки [Электронный ресурс]: Октябрь. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/oktjabr.html> / (дата обращения: 28.03.18)
21. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994. – 428 с.
22. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. – 22 с.
23. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/под.ред. В.А. Келдыша. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 352 с.
24. Козьменко М.В. А.М. Ремизов (1877-1957) // История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/под. ред. В.А. Келдыша. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 288 с. с. 261–280
25. Мекш Э.Б. Как достичь Мира Мечты (роман братьев Стругацких «Отягощенные Злом, или Сорок лет спустя») // Русская литература и православие. Даугавпилсский центр русской культуры (Дом Каллистратова). Даугавпилс – Резекне: Изд-во Латгальского культурного центра, 2005. – 126 с.
26. Кожин В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий /Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – с. 889–892.

27. Кузечкин А. Захар Прилепин. «Обитель» [Электронный ресурс]: Book-hall.ru. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/book-hallru.html/> (дата обращения: 02.04.18)
28. Митрополит Иоанн (Снычев). Ремесло окаянное // Наш современник, 2013, №4 – с. 167–184.
29. Маркова Т.Н. Жанровые номинации в русской прозе 2000-х г.г. // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре [Текст]: коллективная монография. Под общ. ред. Т.Н. Марковой. – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2012. – с. 238–249.
30. Матвеевко И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830-1900-х г.г. Автореферат докторской диссертации. Томск, 2014. – 33 с.
31. Морозова, Татьяна. Простой и ясный взгляд на Соловки // Знамя. – 2014, №9.
32. Моруа, Андре. Стендаль // Андре Моруа. Литературные портреты. Перевод с французского. Ростов-на-Дону: Из-во «Феникс», 1997. – 512 с. с. 145–168.
33. Наринская А. Роман Прилепина, который написал Прилепин [Электронный ресурс]: М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2453262/> (дата обращения: 25.12.18)
34. Попова И. М. Концептуальность интертекста Ф. М. Достоевского в романе З. Прилепина «Обитель» / И. М. Попова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2016. – № 2 (38). – с. 94–104
35. Прилепин, Захар. «Хочу обвалиться в Беловежскую Пущу и бить всех собравшихся там»: Писатель Захара Прилепин о Советском Союзе накануне годовщины его развала // Комсомольская правда. – 2013. – 7 декабря.

36. Прилепин, Захар. «В России происходит то, о чем я мечтаю с 90-х» // Культура. – 2014. – № 34. – 3-9 октября.
37. Прилепин, Захар. Печальный плотник / Предисловие: А. *Архангельский*. Об авторе / М.: Терра Книжный клуб. 2008. – 45 с.
38. Прилепин З. Обитель: роман. – М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 746 с.
39. Роготнев И. Пропала Идея. О новом романе Захара Прилепина [Электронный ресурс] / Суть времени – Пермский край. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/sut-vremeni-permskij-kraj.html/> (дата обращения: 27.03.18)
40. Романова. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – 1600 с
41. Руднев В.П. Словарь культуры XX века [Текст] / В.П.Руднев. - М.: Аграф, 1997. – 384 с.
42. Смирнов И.П. Олитературенное время. Гипо(теория) литературных жанров. – СПб.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.
43. Стендаль. Пармский монастырь. Роман. Перевод Немчиновой Н.И. / под. ред. Корнеева Ю.Б. // Стендаль. Собрание сочинений: в 15 томах. Т. 3. М.: Правда, 1959. – 532 с.
44. Стендаль. Пармская обитель. Роман. М.: Азбука, 2007. – 560 с.
45. Сухих О. Роман З. Прилепина «Обитель»: поэтика художественного эксперимента / Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015, № 1, с. 297–304
46. Тамарченко Н.Д. Автор // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – с. 18–19.

47. Тамарченко Н.Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – с. 263–265.
48. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев – 2 изд. М.: Академия, 1999. – 240 с.
49. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев – 5 изд. М.: Академия, 2009. – 432 с.
50. Храпченко М. Размышления о системном анализе литературы // Вопросы литературы. 1985. № 3. с.92.
51. Шаламов В. Колымские рассказы. М., 1991. 357 с.
52. Шорина Л. Богословие Захара Прилепина [Электронный ресурс]:– Режим доступа: <http://prichod.ru/orthodoxy-everywhere/15630/>(дата обращения: 04.02.17)
53. Шкловский Е. Неугасающее пламя // Литературное обозрение. 1989. N2. с. 28-32.
54. Шумилин Д. А. Тема страдания и возрождения личности в "Архипелаге ГУЛАГ" //Литература в школе. –1998. – №8.– с. 36-43.
55. Юзефович Г. Настала лучшая пора [Электронный ресурс]: ART1.– Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/art1-gu.html/> (дата обращения: 04.04.18)