

Т.Н. МАРКОВА

(Челябинский государственный педагогический университет,
г. Челябинск, Россия)

УДК 82-32

ББК 4426.83.9(=411.2)

ФИЗИОЛОГИЯ И МЕТАФИЗИКА СЕМЕЙНОЙ ЖИЗНИ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Аннотация. В статье предлагается анализ художественных решений семейно-бытовых проблем в рассказах Л. Петрушевской. Главными константами мира в женском сознании предстают любовь, рождение детей, заботы о семье, болезни и смерть. Личная жизнь женщины покрывает собой весь окружающий ее мир. Однако в авторском изображении и понимании именно повседневная бытовая жизнь содержит в себе сущностное, бытийное, нередко – трагедийное.

Ключевые слова: женская проза, поэтика, стиль, парадоксальность, антиномии, телесность, духовность.

Рассказы Л. Петрушевской предлагают читателю бесконечное разнообразие сюжетов на семейно-бытовые темы, однако, знакомый по произведениям Ю. Трифонова и В. Маканина «пошлый быт» предстает здесь через «утрированное» (А. Синавский), неожиданное сочетание физиологизма с мистикой, натурального с мифологией, хаотично-бытового с поэтически-возвышенным. Для Петрушевской принципиально значима ситуативность, неожиданность, спонтанность. Уже в зачинах своих рассказов она парадоксально подчеркивает (утрирует) заурядность житейских ситуаций: *Они познакомились – так бывает – в очереди в пивбар («Али-Баба»); Две высокие души иногда встречаются летом у прилавка овощного магазина, в очереди – мужчина и женщина («Две души»).* Без предварительных объяснений, описаний и прологов мы погружаемся в вязкий, тягучий быт: *Жила молодая вдова, хотя и не очень молодая, тридцати трех лет, и ее посещал один разведенный человек все эти годы («Устроить жизнь»); Вот кто она была: незамужняя женщина тридцати с гаком лет, и она уговорила, умолила свою мать уехать на ночь куда угодно, и она привела, что называется, домой мужика («Темная судьба»)* [1].

Героинями подавляющего большинства рассказов Петрушевской являются женщины. В женской природе заложена мощная биологическая программа сохранения и продолжения человеческого рода, и эта миссия делает первостепенно важной так называемую «сферу пола». Государственные, общественные, производственные и прочие коллизии представляются лишь периферийным фоном в жизни женщины,

что, по сути дела, демонстрируют очень многие тексты Петрушевской. Например: *Идут ранние шестидесятые годы, скоро многих посадят, многих из тех, кто пирует, начнутся лагеря, ссылки, обыски, эмиграция, подполье в виде кочегарок, диспетчерских при больницах и сторожевых комнатух с телефоном и топчанчиком – короче, все разлетится («О, счастье!»).* *Прокатились чешские, польские, китайские, румынские и югославские события, прошли какие-то процессы, затем процессы над теми, кто собирал деньги в пользу семей сидящих в лагерях, – все это пролетело мимо («Свой круг»).* Главной в жизни героинь Петрушевской лежит в другой плоскости – интимной, домашней, семейной, бытовой. Личная жизнь женщины – *тайна дома* – «покрывает собой» весь окружающий ее мир: *Кларисса кропотливо рассчитывала время на дорогу от детского сада до работы, бегала в обеденный перерыв по магазинам и относилась к своим служебным обязанностям как к чему-то второстепенному в жизни, что было, несомненно, понятно в ее положении («История Клариссы»).* Главными константами мира в женском сознании предстают любовь, рождение детей, заботы о семье, болезни и смерть. Бытие является здесь в «некристаллизующемся состоянии», напоминающем коллоидный раствор, – *теплое вязкое вещество жизни*, или еще определенной – *густой семейный суп, теплое, небогатое гнездо, где клубится неповоротливая семейная жизнь («Я люблю тебя»).*

Героини Петрушевской способны органически ощущать всю тоску и горечь жизни, и одновременно в них живет дар сопротивления переживаемым невзгодам. Писательница убеждает нас: *Жизнь такова, что она все изворачивается, все поднимается после ударов, все растет и пучится («Смотровая площадка»).* Как известно, у слова «жизнь» есть этимологически родственное, однокоренное, архаическое – «живот» («не на живот, а на смерть»), имеющее в современном языке общепотребительное и всем понятное значение (живот –местилище внутренних болезней). Число и характер этих болезней в рассказах Петрушевской свидетельствуют об особо пристальном ее внимании к телесной жизни, к страданиям плоти. В то же время живот беременной женщины, который «растет и пучится» (а это происходит в каждом втором рассказе), может быть прочитан и как архетипический символ двойственности жизни – ее греховности и святости. Зачатие, беременность, роды – именно здесь критика справедливо усматривает точки пересечения (и совмещения) физиологии и метафизики в художественном мире Л. Петрушевской.

С природным, бытийным женщина связана через собственную физиологию, она носит в себе вечную тайну рождения и смерти. Ее

внутренняя связь с изначальным, стихийным предопределяет особенности женского сознания, в котором грязь и чистота, боль и наслаждение, отчаяние и радость присутствуют в нерасчлененном единстве и парадоксальной слитности, чему мы находим множество примеров в прозе Петрушевской:

... от этих слез, стонов и от этой крови зарождается малая кровиночка, точка в икринке, головастик после этого взрыва и извержения, он первый доплыл по волнам и внедрился, и это каждый из нас! О, обманщица природа! О, великая! Зачем-то ей нужны 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 («Время ночь»); Все это вышло через Васю и через грешную Светочкину постель, но что же не через постель получается в семье, что же не через постель – спросите вы и будете правы («Путь Золушки»). Или другой пример – эпатирующий зачин рассказа «Белые дома»: Разумеется, мука мук есть неизвестность. Не знать что происходит, мучиться вопросами, на которые нет ответа. Ответы, конечно, есть, но кому они известны, известно кому, тому, кто стоит в момент зачатия с фонарем, причем на микроскопическом уровне: сейчас эта яйцеклетка оплодотворяется, сейчас происходит начало новой жизни, именно в тот момент, а не в предыдущего часа момент, когда мать еще не могла так называться, а была просто сукой на случке. А затем она называется (спустя столько-то минут) уже матерью и безгрешно смотрит на все вокруг, т.к. она мать. Подобного рода примеров, шокирующих с точки зрения литературной традиции, у Петрушевской достаточно, однако отрицательной оценки в этой экспрессии гораздо меньше, чем может показаться на первый взгляд. Животное, звериное – и священное, духовное пребывают в женском мире, создаваемом автором, во взаимоперетекающем, диффузном состоянии – в коллоидном растворе бытия.

Парадоксальность слова и фразы, сюжетных ходов и психологических мотивировок для Петрушевской – самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, адекватная динамике самой жизни. Все ее сюжеты посвящены тому, как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя. Эта идея явлена в антиномичной, «наоборотной» поэтике, вне которой невозможно представить созданный автором мир. Обратимся к тексту рассказа «К прекрасному городу» [2]. На одном полюсе его языковой структуры возникают слова с семантикой надежды, упования – *думать, лелеять мысль, строить планы, вообразить*; на другом – с обратным значением краха

иллюзий – однако, *ан нет, но ничего не получилось, но не тут-то было, но ничего хорошего из этого не вышло* и т.п.

Настечка, оберегаемая матерью, думала, видимо, что ее и все будут так оберегать, но не тут-то было.

Квартиру Настя получила, ура. Но ничего хорошего и в этот раз не вышло.

Алексей Петрович когда-то поступил в аспирантуру... большие планы роились в его мужественной голове, но тоже не вышло.

Лариса Сигизмундовна успела выменять квартиру в Питере на «перспективную» комнату в Москве... Но получилось, что сама Лариса Сигизмундовна оказалась «перспективной»... получив комнату, она долго не зажила на свете.

Лариса Сигизмундовна вышла из лечебницы с победой, приняла Настю с Викой из роддома, пожила с ними первый месяц... Затем – так вышло – она сдалась.

В плане конструкции эти текстовые фрагменты соотносимы с формулой антиномичной структуры чеховских новелл, с их выявленной оппозицией «казалось – оказалось», открытой В.Б. Катаевым [3]. Однако в тексте Петрушевской (в смысловом плане) мы имеем дело с оппозицией предельного, парадоксального характера. Чеховская ситуация «казалось – оказалось» – это ситуация открытия, осознания человеком жизни, освобождения от иллюзий. У Петрушевской задается иная коллизия: жизненный опыт, «сын ошибок трудных», не приводит человека к прозрению, он остается слепым орудием в руках судьбы. Сюжеты ее рассказов с фатальной неизбежностью раскрывают роковую предопределенность, преданность трагического конца: у судьбы (читай: смерти) много имен (*последний день Помпеи, бешено несущийся в тартарары поезд, тень тюремной решетки, Бермудский треугольник* и др.), но единая суть – катастрофа.

Своеобразная художественная оптика Петрушевской, отмеченная многими критиками (Е. Гоцило, О. Дарк, Л. Панн 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 (*А что в быту не постыдно?*) она открывает возвышенное, вечное и дает возможность читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения «дольного с горним». Подчеркнем эту мысль – дает воз-

возможность сделать это самому читателю, отказываясь от форм, содержащих прямые авторские объяснения и оценки.

Открывая читателю многочисленные, внешне заурядные, бытовые «случаи» Клавы, Веры, Клариссы, Петрушевская настойчиво акцентирует необъяснимость, таинственность происходящего с ними: *Я не могу понять одного: почему он бросил Надю, ведь он знал, что это ее доконает, и она действительно умерла через год после его смерти. Но все-таки он бросил Надю каким-то чудовищным способом, каким-то пошлым способом, который ему, очевидно, доставил наибольшее чувство разбомбления жизни («Сережа»); Все были еще смущены и потому, что тут явно прослеживался какой-то слишком уж простой, даже примитивный сюжет: ненужное, бросовое и лишнее, скандальное и плачущее погибло в муках, а спокойное, терпеливо ждущее с ребенком на руках, живет и скоро свадьба («Нюра Прекрасная»); ...осталось неизвестным, чем на самом деле была эта семья и чем все могло на самом деле закончиться, потому что ведь все в свое время думали, что с ними что-нибудь случится, что он от нее уйдет, не выдержав этой великой любви, и он от нее ушел, но не так («Элегия»).*

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 предъявление 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. Вот, например, начало рассказа «Грипп»:

Всему виной, очевидно, все-таки был грипп, хотя некоторые придерживаются иной точки зрения и говорят, что дело именно и обстояло так просто, как оно выглядело на первый взгляд после первого рассказа жены, и никаких глубин, подспудных причин, смешения разных обстоятельств в этом случае не следует доискиваться; тем более смешно выставлять причиной грипп – эту странную болезнь, которая у всех протекает настолько по-разному, что здесь можно даже говорить не о конкретной болезни, а каком-то всеобщем предрасположении к болезни, к разным болезням, о всеобщей ослабленности, возникающей в одно и то же время, во время холодов [1, с.211]

О событии (самоубийстве мужа) мы узнаем ближе к концу рассказа, но уже с начальных его строк как бы участвуем в расследовании, которое невольно ведется многими людьми – сослуживцами, знакомыми, соседями, друзьями погибшего. На характер расследования указывает сугубо специальная лексика: *всему виной, причины выдвигались и сопоставлялись, совпадение случайных обстоятельств, случайные свидетели, косвенное обвинение, смягчающие обстоятельства, обвинение, подстрекательство, обвиняют, осуждают* и пр. О суммарности коллективного мнения («хора») говорит отсутствие собственных имен, употребление описательных оборотов и местоимений: *те женщины; те, кто работал* и т.п. В рассказе нет формально маркированных диалогов, мы имеем дело с эффектом многоголосия, возникающим в повествовании от 3-го лица. В обобщенно-личной и безличной форме (*можно говорить о..; смешно выставлять причиной*) здесь обсуждаются возможные события и тут же отклоняются гипотезы и предположения. Амбивалентная интерпретация происшедшего выявляется, таким образом, и на лексическом, и на психологическом уровнях: «не обвиняли – осуждали», «заслуженно – незаслуженно», «не притворялась – притворялась»:

И вот что, во-первых, вменяется ей в вину сейчас: вместо того чтобы подбежать и снять его с подоконника, она резко, демонстративно отвернулась и продолжала собирать вещи. Это должно было показать мужу, что она ему не верит, как он не верил ей, и считает этот его жест позой, пустым актерством, желанием спекулировать, капризом и так далее. Но, с другой стороны, то, что она отвернулась к шкафу, теперь можно считать прямым подстрекательством к самоубийству. Вот в чем ее обвиняют, во-первых [1, с.214].

Человек в восприятии Петрушевской предстает «вещью в себе» (эта формула звучит в рассказе «Бал последнего человека»). В обычных, не-уникальных, не-обаятельных, зачастую мелких и жалких героях она прозревает существование закрытого для окружающих внутреннего мира, где *за каждым большими глазами стоит личность со своим космосом, и каждый этот космос живет один раз и что ни день, то говорит себе: теперь или никогда* («Али-Баба»). Писательница убеждена в том, что внутри каждой личности заложена высшая ценность, что в каждом присутствует искра божественного замысла. В ее интервью журналу «Иностранная литература» содержится очень показательное признание: «Когда притерпишься с годами, присмотришься, познакомишься, окажется, что толпы нет. Есть люди. Каждый сам по себе человек, со своей историей и жизнью своего рода, каждый со своим космосом (подчеркнуто мною. – Т.М.), каждый дос-

тоин жизни, достоин любви, все были нежными младенцами, станут немощными стариками» [4].

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. Человеческое тело, бременная плоть представляется писательнице лишь временной «личиною», «бросовым коконом», полуразрушенной болезнями и страданиями «оболочкой», под которой прячутся *неуловимые гении* – бессмертные людские души. В рассказе «По дороге бога Эроса», как подтверждение этого настроения, читаем: *Пульхерия расценивала свою внешность как несуществующую и знала про себя, что настанет момент, и она из куколки, из кокона обратится в бабочку (...)* Пульхерия носила в своей душе маленького, но крепкого и иронического ангела-спасителя, который все про всех понимал [1, с. 263].

Ведомая природной интуицией героиня Петрушевской наделена способностью к невербальному общению с миром: пониманию помимо слов, поверх слов, безмолвному видению и озарению. За прозрением немедленно следует и внешнее преображение героини: вдруг исчезает (сбрасывается) «личина толстенькой тихой бабушки» и открывается ее прекрасная сущность. *Кудри Пульхерии обрамляли ее милое пухлое лицо, глаза раскрылись, румянец проступил на бледных щеках, короче говоря, ее ангел-хранитель вознесся сквозь толщу плоти, уже готовый к старости* [1, с. 265].

Подобное преображение происходит и с героинями рассказов «Лабиринт», «Донна Анна, печной горшок» и др. Но самый яркий – в духе парадоксальной поэтики Петрушевской – пример открытия в заурядном человеке его высокой, духовной стороны, скажем так – «чистой сущности» – являет собой рассказ «С горы». Повествование о курортном романе вначале ведется в почти гротескных формах (*собачья свадьба*), при этом в тексте рассказа постоянно резонируют парные контрастные мотивы: настоящее – иллюзия, полет – падение, встреча – разлука, счастье – несчастье. *Она покушалась, бедная бабенка, на счастье, хотела вкусить, оторвать себе клочок настоящего, недоступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах* [5, с. 10]. В окказиональном фразеологизме «покушаться на счастье» происходит взаимное наложение смыслов устойчивых сочетаний: архаического – «вкусить наслаждение (счастье)», иронического – «с покушением на моду», жаргонного – «оторвать кусок», юридического – «покушаться на чужое (добро)». В результате это словосочетание по-

лучает горько-иронический подтекст, обнажающий отчаянную безнадежность, иллюзорность людского стремления к счастью.

Внутреннее преображение героини автор открывает посредством внешних деталей ее портрета: мы видим, как сквозь шелуху и вульгарность проступают мягкость и женственность и даже – *некий золотой ореол*. Печаль и скорбь любви высвечивают подлинную сущность случайно встретившихся людей – мужчины и женщины: *чудесная пара – золотая блондинка и ее верный муж*. Банальную (с обывательской точки зрения) историю из жизни отдыхающих автор переводит в другое измерение – в координаты вечности, печали, скорби и одиночества: *Их уже нет, на пляже бестолково топчутся новые белые тела, крикливые, ничьи, сами по себе, эгоистические свинюшки, рыла, а нашей чудесной пары тут нет, и Кармен, золотая блондинка, и ее верный муж, Первый дядечка, высокий, жилистый, черный, – канули в вечность, летят где-то в мерзлой вышине, в разных самолетах домой, в свои места, к своим детям и супругам, в зиму, снег и труд* [5, с. 12].

Непроизвольная ассоциация с чеховской «Дамой с собачкой» еще ярче оттеняет степень художественной смелости Петрушевской и ее крайней полемичности в отношении к традиции. Современный автор демонстрирует нам принципиальную внеиерархичность, эпатирующе дерзкое сочетание в пределах одного сюжета самого низкого и самого высокого: *всеобщая Кармен – бедная бабенка – золотая блондинка; голодный самец – рабочая кляча – верный муж*. Здесь, на наш взгляд, явлена сердцевина эстетики Петрушевской, заключающаяся в максимальной художественной свободе, бесстрашии открытого, непредвзятого отношения к действительности: все увидеть, вскрыть, обнажить, ибо все значимо – от мелкого, ничтожного, дикого, ужасного, чудовищного до высокого, прекрасного, идеального, божественного. На глубине ее текстов рождается пафос парадоксального характера – пафос отторжения от бесчеловечных обстоятельств и восхищения богатством жизни; неприятия искалеченной, поруганной жизни и притяжения мира – пестрым, разноречивым. Но главное – это пафос муки-бунта против отступлений от человеческого состояния мира, боли за человека – жалкого, беспомощного, обреченного, но несущего в себе знак (крест!) высокой и трагической судьбы.

Трагедийные аллюзии открывают необходимый писательнице путь выявления высокого, грандиозного в «черновиках» сегодняшней жизни ее героев. В этом убеждает и множественность шекспировских коннотаций в ее текстах, например: *Мамаша в роли Яго, муж Милы сам себе Яго и Отелло («Поэзия в жизни»); Ромео и Джульетта с разницей в возрасте в 15 лет, их родители Монтекки и Капулетти*

(«Непогибшая жизнь»); *он отдал все, как король Лир, оставишись жить в однокомнатной квартире... те, кому он все отдал, не приходили на день рождения, тоже хороши Гонерильи («Маленькая Грозная»); Нина находилась в положении как раз Гамлета в связи с замужеством Гертруды («Музыка ада»); у Толи в голове распалась связь времен («Гость»).* А вот начало рассказа «Новые Гамлеты»: *В чем проблема Гамлета – в том, вероятно, что порвалась связь времен. А что такое связь времен, как не связь отец – мать – ребенок? Мы легкомысленно строим жизнь, надеемся на счастье, получаем это счастье, не подозревая о том, что дети воспримут наши поиски не иначе как предательство; и вот вам пример [2, с. 26].*

С явно полемическими целями Петрушевская избирает весьма архаичную форму повествования: она преподносит читателю моральный урок, иллюстрируя его примером из жизни. Однако дидактическая интонация уже в следующем абзаце ее текста резко сменяется разговорной; замедленно-приподнятые риторические фигуры вытесняются «скороговорением», которое со стенографической точностью и быстротой воспроизводит историю семейной жизни Леокадии и Петра. Стремительно двигаясь к кульминации (акцентируя слова-индексы скороговорения – *короче, короче*), автор вдруг резко меняет тон, вновь возвращаясь к дидактике: *Но эта бесконечная благодарность Леки сослужила ей такую службу, что, когда она умерла, все построенное такими усилиями семейное здание рухнуло...* Смерть героини рассказа становится не кульминацией, а завязкой трагедии, началом распада семьи: *И возникла ситуация, знакомая всем по пьесе «Гамлет», когда умер отец (мать в нашем случае), а мать (отец в данном случае), бабшамаков еще не износивши, совершает свадебный обряд [2, с. 28].* Сталкивая образ высокой литературы с миром банального быта, Петрушевская как будто травестирует классику, однако это «как будто» лишь кажущееся, ибо благодаря шекспировской трагедии сугубо бытовой ситуации сообщается бытийный смысл, частная семейная драма приобретает подчеркнуто экзистенциальный характер, укрупняя и заостряя проблему измены, лжи и коварства: *Все то милое, над чем подшучивала мать, все это выросло до размеров египетского сфинкса с уже готовой разрешиться загадкой [2, с. 29].* На наших глазах предельно конкретная, частная ситуация попадает в «координаты вечности», оборачиваясь притчей. Новые Гамлеты – это и сыновья, не простившие отца, но унаследовавшие его комплекс саморазрушения, это и сам отец Петр, *что в переводе значит «камень».* Разрушив семью (не просто оставив, но – прокляв детей), он чувствует себя (именно – себя!) несправедливо обиженным, и на пороге вечного хо-

лода и одиночества вопрошает пустоту: *деточки, дети мои, быть или не быть? Был я или не был?*

На проекцию литературной модели накладывается и этимологическое значение имени героя-персонажа. Петр – *греч.*– *petro* – скала, утес, каменная глыба. Смысловой план имени (непреклонный, решительный, твердый, а также – холодный, бесчувственный, равнодушный) акцентируется автором в разных фрагментах текста: *...этот Петр, что в переводе значит «камень», оказался в чужом городе и в первое же воскресенье пошел проводить троюродную родню; Петр все это пресек разводом, все оформил, выписался и женился в Москве...; Вот почему – догадывались эти, уже вполне взрослые, дети – вот почему он был такой камень, а мы его любили, думая, что он ради нас сдерживает свои эмоции любви и орет по каждому пустяку – для нашего же блага, для воспитания! Камень не любил их? Камень нас не любил!* [2, с. 29]

Еще одна грань значения имени раскрывается через фразеологизм «держат камень за пазухой», в связи с чем к значениям «строгость, твердость, холодность, бессердечность» присоединяются дополнительные смыслы («ложь, предательство, коварство и притворство»), которые вызываются внезапно открывшейся изменой отца, уже десять лет живущего с другой семьей, что приводит детей в состояние оцепенения и растерянности: *Но именно это дети восприняли как самую изоциренную подлость, как утаение камня за пазухой, как ложь; а ложь для взрослых детей самое невыносимое, оказывается. Отец притворялся!* [2, с. 29] Однако эта другая грань проявленного в рассказе смысла не перечеркивает первую, и образ ускользает от окончательного приговора. Не случайно бытовая ситуация столь определенно, даже дидактически соотносится Петрушевской с шекспировским сюжетом: автору необходимо высветить бытийный – не отвлеченно-философский, а онтологический смысл происходящего.

В заключительной части рассказа авторская интенция становится особенно очевидной, благодаря использованию приемов риторического синтаксиса, который получает ту самую – необходимую автору – «учительную», дидактическую интонацию: *И тогда настал период исхода; Знала бы ты, мама, чем обернулось твоё добро, думали дети; Но не в день рождения отца, которого они не простили, новые Гамлеты; Ну что же, семья действительно распалась по частям, отец далеко, сыновья совсем за линией горизонта, дочь здесь, младшие без отцов и дедов, словно была война, унесшая всех мужчин рода...*[2, с. 29] Думается, здесь мы имеем дело с радикальной трансформацией частной ситуации, которая соотносится с мировыми катаклизмами и

катастрофами. Именно так создаваемый Петрушевской локальный, предметный «мирок», населенный несчастными (зачастую, даже ущербными) персонажами и включающий несколько вполне банальных, хотя и бесконечно варьирующихся коллизий, превращается в безграничный, уходящий корнями в архаику (и одновременно устремленный в бесконечность) образ мира, наполненный высокой и горькой истиной о трагически-возвышенном смысле человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петрушевская Л.* Собр. соч.: В 5 т. – Харьков-Москва, 1996. Т. 1-2. (Сноски даются в тексте с указанием страницы).
2. *Петрушевская Л.* Лабиринт // Октябрь. – 1999. – № 5. – С. 10-37.
3. *Катаев В.Б.* Проза А.П. Чехова: проблемы интерпретации. – М.: Сов. Писатель, 1979. – 234 с.
4. *Петрушевская Л.* «Нам – секс?» // Иностран. лит. – 1989. – № 5. – С. 237.
5. *Петрушевская Л.* Дом девушек. – М.: Вагриус, 1999. – 448 с.