

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

**ОСНОВНІ МОТИВИ СУЧАСНОГО ЖІНОЧОГО ОПОВІДАННЯ  
(Л. УЛИЦЬКА, Л. ПЕТРУШЕВСЬКА)**

**(ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО РАССКАЗА  
(Л. УЛИЦКАЯ, Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ)**

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0358 р.  
спеціальності 035 “Філологія”,  
освітньої програми “Російська мова і зарубіжна  
література. Друга мова”,  
спеціалізації 035.03 “Слов’янські мови та  
літератури (переклад включно). Перша – російська”

\_\_\_\_\_ М.І. Гапоненко

Керівник \_\_\_\_\_ д.філол.н., проф. В.Л. Погребна

Рецензент \_\_\_\_\_ к.філол.н., доц. І.Ю. Тонкіх

ЗАПОРІЖЖЯ  
2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет *філологічний*  
Кафедра *слов'янської філології*  
Рівень вищої освіти *магістр*  
Спеціальність *035 "Філологія"*  
Освітня програма *" Російська мова і зарубіжна література. Друга мова "*  
Спеціалізація *035.03 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно).  
Перша – російська"*

**ЗАТВЕРДЖУЮ**  
**Завідувач кафедри**  
**Павленко І.Я.**

" \_\_\_\_ " \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

*Гапоненко Марині Ігорівні*

1. Тема роботи: *Основні мотиви сучасного жіночого оповідання (Л. Улицька, Л. Петрушевська),*  
**керівник роботи – проф. Погребна В.Л.**  
затверджені наказом ЗНУ від "25" травня 2019 року № 781-с
2. Строк подання студентом роботи – 30.12.2019
3. Вихідні дані до роботи: *монографії и статьи, посвященные анализируемой проблеме.*
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки:
  1. *Теория мотива в русской литературоведческой традиции.*
    - 1.1. *История возникновения и функционирования понятия «мотив».*
    - 1.2. *Основные подходы к рассмотрению понятия «мотив» в литературоведении.*
    - 1.3. *Виды мотивов.*
  2. *Женская проза в контексте современной литературы.*
    - 2.1. *Женская проза как социально-художественный феномен.*
    - 2.2. *Ведущие мотивы женских рассказов.*
  3. *Тематика, проблематика и система мотивов современного женского рассказа: Л. Петрушевская, Л. Улицкая.*
    - 3.1. *Жанрово-тематическое своеобразие рассказов Л. Петрушевской и Л. Улицкой.*
    - 3.2. *Мотив «дом – бездомье» в прозе Л. Петрушевской и Л. Улицкой.*
    - 3.3. *Экспликация мотива «семья – одиночество».*
    - 3.4. *Мотив «жизнь-смерть» в произведениях Л. Петрушевской и Л. Улицкой.*
5. Перелік графічного матеріалу : \_\_\_\_\_

## 6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	<i>Погребна В.Л., професор</i>		
2	<i>Погребна В.Л., професор</i>		
3	<i>Погребна В.Л., професор</i>		
<i>Вступ, висновки</i>	<i>Погребна В.Л., професор</i>		

7. Дата видачі завдання *12.10.2018 р.*

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	<i>Збір та систематизація матеріалу</i>	<i>Жовтень 2018 р.</i>	
2	<i>Аналіз науково-критичної літератури з обраної проблеми</i>	<i>Грудень 2018 р.</i>	
3	<i>Вступ</i>	<i>Січень 2019 р.</i>	
4	<i>Розділ 1. Теория мотива в русской литературоведческой традиции</i>	<i>Лютий – березень 2019 р.</i>	
5	<i>Розділ 2. Женская проза в контексте современной литературы</i>	<i>Березень – вересень 2019 р.</i>	
6	<i>Розділ 3. Тематика, проблематика и система мотивов женского современного рассказа: Л.Петрушевская, Л.Улицкая</i>	<i>Жовтень 2019 р.</i>	
7	<i>Висновки</i>	<i>Листопад 2019 р.</i>	
8	<i>Оформлення роботи</i>	<i>Грудень 2019 р.</i>	
9	<i>Захист роботи</i>	<i>Січень 2020 р.</i>	

Студентка \_\_\_\_\_  
( підпис ) ( прізвище та ініціали )

Керівник роботи \_\_\_\_\_  
( підпис ) ( прізвище та ініціали )

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_  
( підпис ) ( прізвище та ініціали )

## РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы магистра 109 страниц, 89 источников.

**ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ:** мотивная организация современных женских рассказов Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

**ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ:** рассказы Л. Петрушевской: «Бессмертная любовь», «Черное пальто», «Чудо», «Свой круг», «Гимн семье», «Гигиена», «Ветки древа», «Просиял», «Время ночь» и др.; рассказы Л. Улицкой: «Народ избранный», «Писательская дочь», «Певчая Маша», «Перловый суп», «Они жили долго», «Последняя неделя», «Дочь Бухары» и др.

**ЦЕЛЬ РАБОТЫ:** выявление и описание системы мотивов современного женского рассказа Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

В ходе исследования предполагается решить следующие

**ЗАДАЧИ:**

- определить историю становления понятия мотив;
- очертить основные подходы к рассмотрению мотива в литературоведении;
- описать виды мотивов;
- выяснить особенности женской прозы как социально-художественного феномена;
- определить ведущие мотивы женских рассказов современных писательниц;
- проанализировать жанрово-тематическое своеобразие рассказов Л. Петрушевской и Л. Улицкой;
- осмыслить и систематизировать мотивы «дом – бездомье», «семья – одиночество», «жизнь-смерть».

**АКТУАЛЬНОСТЬ** работы обуславливается необходимостью уточнения картины литературного развития конца XX – начала XXI вв., в которой значительное место занимает женская проза. Уже это делает необходимым её углублённое изучение на сюжетно-мотивном, композиционном уровнях.

**НАУЧНАЯ НОВИЗНА** работы состоит в обобщении и систематизации имеющегося опыта по обозначенной проблеме, в исследовании предпринята попытка выявления и описания системы мотивов в творчестве Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

**МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ:** описательно-аналитический, структурно-семантический, типологический, описательный.

**ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ:** школьное и вузовское преподавание литературы.

**СТРУКТУРА РАБОТЫ:** квалификационная работа магистра состоит из введения, трех разделов с подразделами, выводов и списка использованной литературы.

**МОТИВ, ЖЕНСКАЯ ПРОЗА, РАССКАЗ, ЖАНР, ТЕМА, ПРОБЛЕМА,  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ**

## ABSTRACT

Text of a Master's degree graduation work 109 pages, 89 sources.

TOPIC AT HAND: motive organization of modern short stories by L. Petrushevskaya and L. Ulitskaya.

TARGET OF RESEARCH: short stories by L. Petrushevskaya «Immortal love», «Black overcoat», «Miracle», «Fold», «Anthem for the family», «Hygiene», «Tree's twigs», «Shined forth», «Time of night» and others; short stories by L. Ulitskaya «The chosen people», «Writer's daughter», «Singing Masha», «Pearlbarley soup», «They lived for a long time», «Last week», «Daughter of Buhara» and others.

WORK OBJECTIVE: discovery and description of system of motives in modern female short stories by L. Petrushevskaya and L. Ulitskaya.

As part of a study it is expected to complete next

TASKS:

- to determine an establishment of motive as a term;
- define all main treatments of motive in literary studies;
- describe all kinds of motives;
- explore all special aspects of female prose as a socio-cultural phenomenon;
- define all main motives in female short stories by modern writers;
- analyze genre and thematic variety of short stories by L. Petrushevskaya and L. Ulitskaya;
- comprehend and systemize motives «home – homelessness» and «family – loneliness».

TOPICALITY of this work is premised on necessity to itemize the picture of literature's development in the end of XX and beginning of XXI centuries, where female prose holds an important position. This alone makes in-depth study of it's narrative and topical level very important.

ACADEMICAL NOVELTY lies in itemizing and systemizing of available experience in this field, research tries to define and describe a system of motives in works of L. Petrushevskaya and L. Ulitskaya.

RESEARCH METHODS: descriptive-analytical, structural-semantic, typological, descriptive.

FIELD OF USE: teaching of literature in schools and universities.

STRUCTURE OF WORK: Master's degree graduation work is composed of introduction, three chapters with subdivisions, summary and list of works cited.

MOTIVE, FEMALE PROSE, SHORT STORY, GENRE, THEME,  
PROBLEM, ARTISTIC DETAIL

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ МОТИВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ.....	13
1.1. История возникновения и функционирования понятия «мотив».....	13
1.2. Основные подходы к рассмотрению понятия «мотив» в литературоведении.....	18
1.3. Виды мотивов.....	29
РАЗДЕЛ 2. ЖЕНСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	36
2.1. Женская проза как социально-художественный феномен.....	36
2.2. Ведущие мотивы женских рассказов.....	39
РАЗДЕЛ 3. ТЕМАТИКА, ПРОБЛЕМАТИКА И СИСТЕМА МОТИВОВ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО РАССКАЗА: Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л. УЛИЦКАЯ.....	46
3.1. Жанрово-тематическое своеобразие рассказов Л. Петрушевской и Л. Улицкой.....	46
3.2. Мотив «дом – бездомье» в прозе Л. Петрушевской и Л. Улицкой.....	62
3.3. Экспликация мотива «семья – одиночество».....	73
3.4. Мотив «жизнь – смерть» в произведениях Л. Петрушевской и Л. Улицкой.....	91
ВЫВОДЫ.....	101
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	110

## ВВЕДЕНИЕ

Исследование «Основные мотивы современного женского рассказа (Л.Е. Улицкая, Л.С. Петрушевская)» проведено в рамках мотивного анализа малой прозы писательниц. Женская проза в настоящее время является одним из активно развивающихся направлений в литературном процессе, поэтому описание системы мотивов в рассказах этих авторов имеет важнейшее значение для понимания современной литературы в целом.

Изучение понятия мотив имеет продолжительную историю. Начало разработки его теории относят к рубежу XIX-XX веков. С тех пор и до настоящего времени эта категория поэтики является предметом научного исследования многих литературоведов, которые занимаются как разработкой теоретической базы мотива, так и анализом отдельных мотивов в творчестве того или иного автора.

Основы теории мотива и мотивного анализа изложены прежде всего в трудах таких выдающихся исследователей, как А.Н. Веселовский [7], В.Я. Пропп [52], И.В. Силантьев [64], А.П. Скафтымов [65], Б.В. Томашевский [71], О.М. Фрейденберг [82], В.Б. Шкловский [87] и др.

Исследованию повествовательного мотива посвящены разделы в монографиях Е.М. Мелетинского [33]; Б.Н. Путилова [54]; Г.В. Краснова [28]; В.И. Тюпы [73].

Мотив как одна из важнейших категорий поэтики является предметом научного внимания многих литературоведов и в XXI веке. В монографии «Поэтика мотива» И. В. Силантьев рассматривает мотив в его отношении к категориям нарратива, события и действия, фабулы и сюжета, хронотопа и темы, героя и персонажа; даёт системное определение термина; проводит его семиотический анализ и разработана вероятностная модель функционирования мотива в художественном повествовании [64, с. 128-142]. В работе изучены отношения между инвариантным значением мотива и его вариантной семантикой, сформулированы понятия сюжетного смысла и интенции мотива,

раскрыты принципы его аналитического описания и проведен анализ категории в составе целостного повествовательного ряда.

В работе Е. В. Дмитренко «Проблемы изучения понятия «мотив» в литературоведении» рассматриваются проблемы изучения категорий «мотив» и «система мотивов» в литературоведении, определяется связь мотива с другими компонентами текста (темой, идеей, сюжетом, фабулой, системой образов) и выделяются основные его функции в художественном произведении [18, с. 21].

Статья «Концепции мотива в современном литературоведении» Е.В. Волковой посвящена осмыслению развития различных сторон концепции А.Н. Веселовского в современной литературоведческой науке [8, с. 89-94].

В статье «Семантика категории «мотив» в современном литературоведении: функциональные характеристики» А.А. Плисс указывается связь мотива с личностными характеристиками героев, даётся типология мотивов [46, с. 1-5].

В статье «Теория мотива в литературоведении» Л. В. Гармаш раскрывается история изучения мотива, проводится сопоставление его с темой, сюжетом, мифологемой, подчёркивается интертекстуальный характер мотива, его семантическая целостность и эстетическая значимость, включённость в нарративную структуру текста [11, с. 10-23].

В работах перечисленных авторов рассматривается природа мотива, особенности его функционирования в тексте, даются различные определения этого феномена.

Терминологическая ясность и непротиворечивость определения мотива еще не достигнуты, несмотря на то, что в современной науке уже существует их множество, и постоянно предпринимаются новые попытки дать наиболее полное и всеобъемлющее объяснение сущности этого понятия. Каждая из трактовок по-своему ценна и интересна, но ни одна не дает целостной и непротиворечивой концепции мотива, его признаков и функций.

Мотив как феномен поэтики повествования все чаще становится объектом специальных научных исследований. Неполный перечень этих исследований, приведённый выше, подтверждает неослабевающий интерес ученых-литературоведов как к разработке теории мотива, так и к исследованию отдельных мотивов в творчестве того или иного автора.

**Актуальность темы** объясняется тем, что мотив помогает проникновению в смысл, а это – конечная цель анализа и интерпретации любого художественного текста. Именно анализ мотивной структуры текста, как справедливо считают исследователи, «раскрывает возможности читательского проникновения в смысл текста, его толкования и трактовки, позволяет увидеть всю его неисчерпаемость и глубину. И этот процесс бесконечен, как и возможности познания самой жизни, ее смысла» [57, с. 177]. Актуальность работы обуславливается прежде всего необходимостью уточнить быстроменяющуюся картину литературного развития конца XX – начала XXI вв., в которой значительное место занимает женская проза. Уже это делает необходимым её углублённое изучение на сюжетно-мотивном, композиционном и повествовательном уровнях.

**Цель работы:** выявление и описание системы мотивов современного женского рассказа Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- определить историю становления понятия мотив;
- очертить основные подходы к рассмотрению мотива в литературоведении;
- описать виды мотивов;
- выявить особенности женской прозы как социально-художественного феномена;
- определить ведущие мотивы женских рассказов современных писательниц;

- проанализировать жанрово-тематическое своеобразие рассказов Л. Петрушевской и Л. Улицкой;

- осмыслить и систематизировать мотивы «дом – бездомье», «семья – одиночество», «жизнь – смерть».

**Объектом исследования** являются рассказы и реквиемы Л. Петрушевской: «О, счастье», «Я люблю тебя», «Бессмертная любовь», «Черное пальто», «Чудо», «Свой круг», «Гимн семье», «Отец и мать», «Гигиена», новеллы «Ветки древа», «Просиял», повесть «Время ночь» и др. , а также рассказы Л. Улицкой: «Народ избранный», «Писательская дочь», «Тело красавицы», «Певчая Маша», «Перловый суп», «Они жили долго», «Последняя неделя», «Дочь Бухары» и др., а **предметом** выступает мотивная организация современных женских рассказов Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

**Теоретико-методологическую базу** исследования составили труды учёных: А.Н. Веселовского [7], Б.В. Томашевского [71], В.Б. Шкловского [87], В.Я. Проппа [52], О.М. Фрейденберг [82], А.П. Скафтымова [65, 66], Б.Н. Путилова [54], Г.В. Краснова [28], В.И. Тюпы [73], И.В. Силантьева [64], Е.И. Трофимовой [72], В.Л. Погребной [49, 50], Н.Я. Фатеевой [80,81], Г.Т. Улюры [77, 78], М.М. Бахтина [3] и др.

**Методы** исследования: описательно-аналитический метод; метод структурно-семантического, типологического, текстологического, лингвистического анализа художественного текста. Использование описательно-аналитического метода при отборе рассказов и их первичном анализе позволяет выделить основные мотивы в творчестве Л. Петрушевской и Л. Улицкой и систематизировать их (мотивы дома-бездомья, семьи-одиночества, жизни-смерти). В работе применяется структурно-семантический метод, обращение к которому открывает возможность исследования состава мотивов, их структуры, выявления характеристик мотивов, установление наиболее общих отношений между ними. Типологический метод исследования предполагает выбор и использование алгоритмов классификации, анализ результатов и их интерпретации.

**Теоретическая значимость** настоящей работы заключается в том, что она углубляет и расширяет современные представления о мотивной организации рассказов представительниц современной женской прозы Людмилы Петрушевской и Людмилы Улицкой.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что ее материалы, отдельные положения и заключительные выводы могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества Л. Петрушевской и Л. Улицкой, а также современного литературного процесса в целом. Мотивный анализ отдельных рассказов может применяться в практике школьного и вузовского преподавания литературы.

**Научная новизна** исследования определяется тем, что в нем предпринята одна из попыток выявления и описания системы мотивов в творчестве Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

Поставленные цель и задачи обусловили **структуру** данной работы, состоящей из введения, трёх разделов, выводов, списка использованной литературы. Во введении определяется актуальность данного исследования, даётся краткий обзор литературоведческих работ, посвящённых обозначенной проблеме, очерчиваются его цель и задачи, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая основа, структура.

В первом разделе «Теория мотива в русской литературоведческой традиции» раскрывается история возникновения и функционирования понятия «мотив», описываются основные подходы к рассмотрению этого понятия в литературоведении, выделяются виды мотивов.

Во втором разделе «Женская проза в контексте современной литературы» рассматриваются основания для выделения «женской прозы» в самостоятельное направление в литературе, анализируются ведущие мотивы женских рассказов.

В третьем разделе «Тематика, проблематика и система мотивов современного женского рассказа» содержится анализ жанрово-тематического своеобразия малой прозы Л. Петрушевской и Л. Улицкой, рассматриваются

мотивы дома и бездомья, семьи и одиночества, жизни и смерти в рассказах писательниц.

После третьего раздела следуют выводы, где подводятся итоги исследования.

Содержание работы изложено на 116 страницах, список использованной литературы включает 89 наименований.

## РАЗДЕЛ 1.

# ТЕОРИЯ МОТИВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

### 1.1. История возникновения и функционирования понятия «МОТИВ»

Мотив является актуальным аспектом современного литературоведческого анализа и распространяется на сферу исследований индивидуального творчества писателя. Слово мотив восходит к латинскому глаголу *moveo* (двигаю). В литературоведение этот термин пришел из науки о музыкальной теории, где использовался для обозначения наименьшей значимой части мелодии, которую можно легко узнать при ее появлении. Самый типичный объем мотива составляет один такт. В теории музыки выделяют главный мотив произведения, являющийся связывающим элементом в структуре всего музыкального произведения.

В литературный оборот термин мотив был введен И.-В. Гете в статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797), в которой были выделены такие мотивы, как ускоряющие и замедляющие действие, обращающие в прошлое и будущее и отступающие. Гете отмечает, что «пользоваться ими для своих целей могут равно и эпический поэт и драматург» [цит. по: 32, с. 98.]. И. Гете определяет мотив как «элемент, непосредственно следующий за выбором сюжета (сюжет здесь нужно понимать в значении тема, идея), ибо только благодаря мотивам произведение обретает внутреннюю структуру» [цит. по: 32, с. 104]. И мотив для Гете – это сюжетный элемент, единица динамическая и ситуативная. Такие признаки мотива, как соотнесенность с темой, формально-структурная вычленимость из произведения, минимальность объема и повышенная смысловая насыщенность перешли вместе с этим термином из музыковедения в литературоведение.

В современной науке существует множество определений понятия «мотив», постоянно предпринимаются новые попытки объяснить его, однако терминологическая ясность и непротиворечивость определения этого понятия еще не достигнуты. По мнению В.Е. Хализева, «исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом» [83, с. 301]

Пожалуй, единственное, в чем взгляды всех исследователей совпадают, – это повторяемость как характерная черта мотива. Она проявляется не только в рамках отдельного произведения. Ученые выделяют мотивы, определяющие особенности индивидуального стиля того или иного автора, характерные для какого-либо литературного направления, эпохи, а если это мифологемы, то и человеческой культуры в целом.

В широком смысле мотив понимается как структурно-семантическая единица, способная функционировать на разных уровнях художественного текста – идейно-тематическом, сюжетном, повествовательном, композиционном, пространственно-временном, персонажном и др. Форма его бытования в тексте может быть самой разнообразной: тема, идея, образ, слово, предмет, персонаж, художественная деталь и т.д. Именно эта особенность мотива делает его незаменимым инструментом интертекстуального анализа, где он рассматривается в рамках системы «текст-смысл».

Проанализировав разные подходы к пониманию сущности мотива, мы приняли в качестве рабочего определение, данное Б.М. Гаспаровым, который трактует мотив глобально и отмечает, прежде всего, его огромный смыслообразующий потенциал. По мнению Б.М. Гаспарова, мотив – это «любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук. Единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [14, с. 318-319]. Данный подход доминирует в рамках современного анализа мотивной структуры текста.

Внимание к исследованию этой категории поэтики объясняется тем, что мотив помогает проникновению в смысл, а это – конечная цель анализа и интерпретации любого художественного текста. Именно анализ мотивной структуры текста, как справедливо считают исследователи, «раскрывает возможности читательского проникновения в смысл текста, его толкования и трактовки, позволяет увидеть всю его неисчерпаемость и глубину. И этот процесс бесконечен, как и возможности познания самой жизни, ее смысла» [54, с. 177].

Общим для мотива и темы является их повышенная семантическая значимость в художественном произведении, зафиксированная в виде ключевых слов. Известно замечание А. Блока о лирическом произведении: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует произведение» [6, с. 84]. Именно такие слова, которые обладают особой смысловой нагрузкой, формируют тематическое ядро литературного текста и в то же время складываются в систему его ключевых мотивов.

Связывая категорию темы литературного произведения с мотивом, ученые Б.В. Томашевский и В.Б. Шкловский определяют мотив в качестве смыслового центра как отдельного высказывания, так и целого текста [71; 87]. Для Б.В. Томашевского мотив сохраняет значение неразложимой повествовательной, т.е. событийной, единицы, но также является тематическим элементом. Система мотивов, по Б.В. Томашевскому, составляет тематику произведения. [71, с. 241] Б.В. Томашевский связывает понятия фабулы и сюжета посредством реализации в них мотива. Фабулой, по мысли исследователя, является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, а сюжетом – совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении [71, с. 244] .

Бывает так, что автор использует большое количество отдельных мотивов, которые взаимодействуют между собой различными способами. Мотив может выступать в качестве характеристики того или иного персонажа,

создавать определенную атмосферу в произведении и т.д. В подобных случаях отдельный мотив или система мотивов служит для воплощения темы произведения в целом, как средство ее «развития, расширения и углубления» [83, с. 234]. Тема и мотив отождествляются, так как именно мотивы зачастую выступают в тексте в виде ключевых слов. Здесь имеется в виду тема как некое обобщение тех событий, которые легли в основу произведения, и мотив как конкретная реализация абстрактных понятий в словесно выраженной форме.

Форма существования мотива в тексте может быть практически любой. Именно эта особенность мотива делает его незаменимым инструментом интертекстуального анализа, где он рассматривается в рамках системы «текст-смысл». «При этом, – пишет Б.М. Гаспаров, – в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [14, с. 30-31]. Мотив играет роль семантического ядра, вокруг которого формируется текст: «мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство, – такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива» [64, с.56]

Интертекстуальность мотива обусловлена таким его свойством, как повторяемость. Мотивы, заимствованные художественной литературой из древних сказаний и мифов, принято называть «мифологемами» или «архетипическими мотивами». Это могут быть образы, взятые из религиозно-философских источников (например, библейский блудный сын), герои мировой литературы (Фауст, Дон-Кихот), или базовые категории человеческой культуры и природы – дом, дорога, месть, память, хаос и космос, свет и тьма, добро и зло и др.

Следующее определение понятия основывается на связи между мотивом и сюжетом. В литературоведении под термином «сюжет» понимается «художественно целенаправленный ряд событий, ситуаций и коллизий

(поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) в мире персонажей» [7, с. 350]. По мнению А.Н. Веселовского, мотив составляет основу сюжета литературного произведения, представляя собой «простейшую повествовательную единицу» [7, с. 351]. Принцип системности повествовательного мотива сформулирован в работах О.М. Фрейденберг: «Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет» [82, с. 222]. Мотив рассматривается ученым как образная единица сюжета, которая подчиняется определенным закономерностям литературного повествования. К подобным выводам приходит также В.Я. Пропп: «Мотив может быть изучаем только в системе сюжета» [52, с. 7].

Исходной установкой определения термина мотив в прагматическом подходе стала идея Е.М. Мелетинского о ведущей роли предикативного начала в структуре мотива [33, с. 117]. Для прагматической теории актуальным является понимание мотива как темо-рематического единства [73, с. 12]. Мотив становится сюжетопорождающей категорией художественного повествования. Прагматическая концепция соединяет представления о семантической природе мотива, его структуре и соотносимости с темой произведения, поэтому становится «наиболее адекватной изучению художественной литературы нового времени» [64, с. 65].

В работах К.А. Жолковского и Ю.К. Щеглова мотиву отводится роль одного из основных средств нарративного анализа. И если Б.М. Гаспаров разделяет понятие мотива и лейтмотива по принципу однократности (мотив) и повторяемости (лейтмотив) [14, с. 30], то Жолковский и Щеглов объединяют оба понятия в едином представлении об «инвариантном мотиве» [21, с. 19].

В последнее время дихотомическая концепция мотива привлекает всё больше внимание литературоведов. Свое завершённое теоретическое оформление она получила в трудах И.В. Силантьева [64] и др. ученых.

Инвариантные формы мотива выделяет Н.Д. Тамарченко, который полагает, что их количество ограничено, в отличие от вариантов мотива, получающих конкретное воплощение в сюжете литературного произведения

[71, с.231]. Модель «инвариант мотива – вариант мотива» представлена также в работах Б.Н. Путилова, А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова. Согласно дихотомической теории мотива, его структура складывается из инварианта (мотифемы) и вариантов (алломотивов) [64, с. 47-48].

И.В. Силантьеву принадлежит определение мотива как одного из существенных понятий нарративной поэтики: мотив – «это повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками» [64, с. 88]. На сегодняшний день это наиболее полное определение понятия «мотив».

Таким образом, исследование понятия «мотив» имеет продолжительную историю и привлекает всё больше внимания современных литературоведов. Можно согласиться с тем, что существует ряд противоречий в определении данного понятия, однако значительным есть тот факт, что на сегодняшний день в теоретических исследованиях выделены его сущностные характеристики: предикативность, целостность, вариантность, повторяемость, соотнесённость с темой произведения, системность, семантическая значимость, – а сам он стал одним из наиболее эффективных инструментов литературоведческого анализа.

## **1.2. Основные подходы к рассмотрению мотива в литературоведении**

В монографии «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике» И.В. Силантьев выделяет четыре подхода к рассмотрению повествовательного мотива в отечественной науке первой трети XX столетия: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг),

морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования – А.Л. Бем, А. И. Белецкий, В.Я. Пропп) и тематический (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, А.П. Скафтымов). Он замечает: «Главное различие этих подходов заключается в том, как трактуется важнейший критерий неразложимости мотива и как понимается соотношение моментов целостности и элементарности в самом статусе мотива» [65, с. 5-6].

А.Н. Веселовский и О.М. Фрейденберг – главные представители семантического подхода, в основе которого лежат идеи А.Н. Веселовского о семантической неразложимости мотива, о его целостности. Исследователь называл мотивом «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты» [7, с. 351]. Он считал, что признак мотива – его «образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица» [7, с. 382]. Мотив не может быть разложен на отдельные семантические элементы, потому что он, как и слово, семантически не расчленим на простейшие компоненты без утраты своего целостного значения. В исследованиях О. М. Фрейденберг центральное место занимает семантика литературных, шире – культурных мотивов и форм, их трансформация из архаических в исторические.

Фольклорные жанры, обладая устойчивым набором мотивов, способны к обогащению, саморазвитию в условиях движущейся истории. По мнению А.Н. Веселовского, мотив как простейшая повествовательная единица имеет в своей основе событийную формулу, что, в свою очередь, связывает мотив и сюжет. Именно из соединения мотивов состоит сюжет. Учёный замечает: «Все дело в емкости, применимости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли,

многое такое, что первоначально не давалось ей непосредственно; становилась по отношению к этому содержанию символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми опросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях» [7, с. 328].

А.Н. Веселовский утверждает, что в процессе исторического восприятия действительности и поисков способов ее поэтического отражения сложились определенные сюжетные схемы. «...Это вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением» [7, с. 332]. Эти схемы являются своеобразными формами. Форма представляется в виде неизменных элементов, вечно живущих, переходящих из поколения в поколение, странствующих по народам, являющих собой особый язык. Содержание же подвижно и вечно меняется. Учёный доказывает, что новых форм нет, новое содержание сочетается с видоизмененными традиционными формами.

А.Н. Веселовский считает, что неизменные формы способны наполняться новым содержанием, а О.М. Фрейденберг оппонирует ему: «...в процессе истории одно и то же различно оформляется, подвергаясь различным интерпретациям и различию языка форм; перед нами двуединое явление, внутреннее тождество и внешнее многообразие» [82, с. 14].

Положение о семантической неразложимости мотива не противоречит выделению и анализу внутренней структуры мотива. А.Л. Бем, последователь А.Н. Веселовского и сторонник семантического подхода в теории мотива, в работе «К уяснению историко-литературных понятий» [5, с. 231] на примере сравнительного анализа мотивного состава подобных по своим фабулам произведений («Кавказский пленник» А.С. Пушкина, «Кавказский пленник»

М.Ю. Лермонтова, «Атала» Шатобриана) выделяет семантический инвариант мотива и семантический вариант мотива, обладающий набором дифференциальных семантических признаков [5, с. 233] и приходит к результатам, которые во многих отношениях надолго опередили свое время. Проведенный А.Л. Бемом анализ раскрывает сюжетобразующий потенциал мотива: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [5, с. 227].

Ученые В.Я. Пропп и Б.И. Ярхо в рамках морфологического подхода отмечают, что в основе мотива лежит не его семантическая неразложимость, а логические отношения в структуре высказывания, то есть мотив выступает как набор элементарных логико-грамматических компонентов. В работе «Морфология сказки» В.Я. Пропп заменяет понятие мотив другой единицей нарратива – «функцией действующего лица» и обосновывает теорию функций. «Функция, как таковая, есть величина постоянная. Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены «мотивы» Веселовского», – писал литературовед, фактически отвергая само понятие мотив. [52, с. 29]. Однако введенное ученым понятие функции действующего лица не только не заменило, но существенно углубило именно понятие мотива, и именно в семантической трактовке последнего. С точки зрения семантики мотива и сюжета в целом, функция является не более чем одним из семантических компонентов мотива. По существу, функция действующего лица представляет собой обобщенное значение мотива, взятое в отвлечении от множества его фабульных вариантов.

Б.И. Ярхо в «Методологии точного литературоведения» определяет мотив как «образ в действии (или в состоянии)» [89, с. 221] и вслед за Проппом отрицает реальное литературное существование мотива. Исследователь объявляет мотив не более чем понятийным конструктом, который используется литературоведом для выявления степени подобности различных сюжетов: «Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а

рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой» [89, с. 222]. «Мотив, – пишет Б.И. Ярхо, – ... есть некое деление сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно. В «Евгении Онегине» мотивом равно будет и «она читала Ричардсона» (попутное замечание) и «дуэль Евгения с Ленским» (основной сюжетный этап)» [89, с. 221]. Таким образом, мотив для Б.И. Ярхо – это некое произвольное деление сюжета.

Ученый отрицает семантический статус мотива: «Мало того, тот же круг действия может быть определен и как «ссора Евгения с Ленским» и как «столкновение скептика с энтузиастом». Реальный объем мотива установить невозможно» [89, с. 221-222] Б.И. Ярхо подтверждает общность взглядов с В.Я. Проппом: «в отношении пользования мотивами очень удовлетворила меня маленькая книга Проппа о сказке» [89, с. 222].

В середине 20-х гг. XX века в литературоведении появился дихотомический подход в изучении мотива. Он зародился и получил интенсивное развитие в работах фольклористов. Согласно этим представлениям, природа мотива дуалистична и раскрывается в двух соотнесенных началах: инвариант мотива и вариант мотива. В 1923 году в монографии «В мастерской художника слова» А.И. Белецкий поднимает проблему соотношения инвариантного значения мотива и множественности его конкретных фабульных вариантов. Автор считает, что существует два уровня мотива в сюжетном повествовании. Первый уровень реализуется через «мотив схематический», а второй уровень — через «мотив реальный». «Реальный мотив» является элементом фабульно-событийного состава сюжета конкретного произведения. А.И. Белецкий замечает: «Схематический мотив» соотносится уже не с самим сюжетом в его конкретной фабульной форме, а с инвариантной «сюжетной схемой». Как пример, учёный приводит пару реального и схематического мотивов: «Сюжет «Кавказского пленника», например, расчленяется на несколько мотивов, из коих главным будет: «черкешенка любит русского пленника»; в схематическом виде: «чужеземка любит пленника» [4, с. 99].

И.В. Силантьев в монографии «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике» отмечает: «Парадокс развития научного знания в данном случае заключается в том, что идеи А.Л. Бема, несмотря на его отрицательную позицию относительно литературного статуса мотива, объективно способствовали развитию именно дихотомических представлений – ведь ученый первым пришел к выявлению мотивного инварианта – того самого «схематического мотива», понятие которого несколько позже сформулировал А.И. Белецкий». [64, с. 128]

Значение исследований А.И. Белецкого заключается в том, что учёный связал в единую систему «два полярных начала в структуре мотива – и семантическому инварианту мотива поставил в соответствие его фабульные варианты» [64, с. 132]. Это открытие Белецкого и анализ мотивики волшебной сказки в работе В.Я. Проппа «Морфология «волшебной» сказки» [52] послужили основой для развития дихотомической теории мотива.

Тематическая трактовка мотива, которая развивается одновременно с дихотомическими идеями в науке 1920-х годов, прослеживается в работах Б.В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика», В.Б. Шкловского «О теории прозы», А.П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин», а истоки её были заложены А.Н. Веселовским, который отмечал характерную взаимосвязь мотива и темы: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы» [7, с. 342]. Представители тематического подхода говорят о мотиве как о «теме неразложимой части произведения» [71, с. 136-137]. Для них критерием целостности мотива является его способность выражать целостную тему, понятую как смысловой итог. В трактовке Б.В. Томашевского [71, с.142] мотив выступает выразителем микро-темы как темы фабульного высказывания; в трактовках В.Б. Шкловского [87, с. 358] и А.П. Скафтымова [65, с. 287] – выразителем макро-темы как темы эпизода или фабулы в целом.

Понятия темы и мотива находится в тесной взаимосвязи, поэтому тематический и семантический подходы тесно соприкасаются. Тема зависит от мотива, поскольку развёртывается посредством фабульно выраженных

мотивов. Тема и мотив – это две разнополюсные и вместе с тем сопряженные единицы литературной тематики. Именно поэтому характерная тема требует от писателя характерных мотивов. Но и мотив невозможно представить вне тематического начала.

Б.В. Томашевский, развивая две трактовки мотива – оригинальную и трактовку мотива по А.Н. Веселовскому, определяет мотив исключительно через категорию темы: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. <...> Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала [71, с. 136-137].

Б. В. Томашевский определяет тему как смысловое резюме речи: тема – это то, «о чем говорится» [71, с.131]. Учёный так трактует соотношение между фабулой и сюжетом: «фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [71, с. 131]. Для Б.В. Томашевского мотив как элементарная тема есть тематический предел – и в этом отношении тематический «атом» фабулы произведения. Не отвергая трактовку мотива по А.Н. Веселовскому, автор даёт его определение в рамках исторической поэтики: «В сравнительном изучении мотивом называют тематическое единство, встречающееся в различных произведениях. <...> Эти мотивы целиком переходят из одного сюжетного построения в другое. В сравнительной поэтике не важно – можно ли их разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти «мотивы» всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова «неразложимый» в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение» [71, с. 131]. Обе

трактовки не противоречат друг другу, так как соотносятся с различными методологическими основаниями теоретической и исторической поэтики.

Концепция А.П. Скафтымова базируется на основе психологизма. В статье «Тематическая композиция романа «Идиот» А.П. Скафтымов создаёт оригинальную систему образно-психологического анализа повествовательного произведения. Учёный строит авторскую модель композиции произведения: «действующее лицо» – «эпизод» – «мотив». «В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединились его составные тематические комплексы. <...> Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив», – объясняет исследователь [66, с. 31]. Критерий неделимости мотива по А.П. Скафтымову – тематический, но взятый в аспекте психологического целого, и именно данное качество ставит предел делимости мотива.

В мотиве таится целостное психологическое качество героя, доминирующее в структуре его личности. Применительно к Настасье Филипповне, героине романа Ф.М. Достоевского «Идиот», выделяются «мотив сознания вины и недостаточности», «мотив жажды идеала и прощения» [66, с. 33], «мотив гордыни» и «мотив самооправдания» [66, с. 35]. Применительно к Ипполиту, герою того же романа, «мотив завистливого самолюбия», «мотив влекущей любви (контекст авторского текста прямо говорит о психологическом аспекте понятия мотива у А.П. Скафтымова: «Целый ряд поступков Ипполита построен на мотивах влекущей любви» [66, с. 46]. Выделяются доминирующие психологические качества других героев романа «Идиот»: у Рогожина – «мотив эгоизма в любви» [66, с. 52], применительно к Аглае: «Мотив детскости сообщает Аглае свежесть, непосредственность и

своеобразную невинность даже в злобных вспышках» [66, с. 54], к Гане Иволгину: «мотив «неспособности отдаться порыву» [66, с. 57].

Мотив у А.П. Скафтымова соотнесен с темой, но указывает на психологический подтекст, в свою очередь проливающий свет на сюжетные коллизии и концепцию произведения. Более того, автор отмечает, что мотивы «получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами ... при внутреннем обхвате всего целого одновременно» [66, с. 32]

Итак, мотив у А.П. Скафтымова тематичен, и при этом целостен и неделим как принципиальный момент психологического целого в тематике произведения – собственно, «действующего лица».

Новый период изучения мотива в отечественном литературоведении и фольклористике начинается в 1970-е годы после долгого перерыва, когда в 1930-е годы по известным историко-культурным причинам были прекращены исследования в области теоретической и исторической поэтики.

В настоящее время теория мотива представляет собой развернутую сеть концепций и подходов. Справедливо считать, что источником для всех современных исследований по изучению мотива, как повествовательного, так и лирического, послужили труды А.Н. Веселовского. Ученые развивают разные стороны его концепции.

Основные положения теории мотива А. Н. Веселовского, изложенной в ракурсе исторической поэтики, получили развитие в современной литературоведческой науке. Утверждение учёного о семантической, а не морфологической целостности мотива, его повышенной значимости, связанной с его образностью, является «образным ответом». Это положение дало толчок для исследований В.И. Тюпы [73], И.В. Силантьева [64] и др., которые разработали основные положения «прагматического подхода» теории мотива.

А. Н. Веселовский считает, что мотивы представляют собой «костяк», который скрыт за подробностями, отличающими один вариант мотива от

другого в разных текстах, поэтому он рассматривает мотив не в одном произведении (то есть не внутритекстуально, а интертекстуально). В современном литературоведении это положение получило развитие в трудах Б.М. Гаспарова [14] о теории «интертекстуального» подхода к мотиву. С этим положением связаны современные дихотомические теории повествовательного мотива – вопрос об инвариантном мотиве-схеме или мотиве и его вариантных конкретных реализациях.

Разграничивая мотив и «сюжет как комплекс мотивов», А.Н. Веселовский утверждает: «Сюжет – это тема, в которой снуют разные положения – мотивы» [7, с. 354]. Известное определение учёного: «под мотивом я понимаю простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового поведения» [7, с. 351] стало опорной точкой для дальнейшей разносторонней разработки связи мотива с такими понятиями как тема, сюжет, жанр.

Фольклористы и «неомифологи», рассматривая мотив в связи с сюжетом и жанром, строят доказательную базу на положении, что мотив – это тематическое единство, встречающееся в различных произведениях и важно лишь то, что в пределах данного жанра эти мотивы всегда встречаются в целостном виде. На этом основан метод мотивного анализа повествования в фольклоре.

Е.М. Мелетинский выявляет соотношение понятий «образ» – «мотив» – «архетип», развивает диахронический подход к мотиву. Учёный пишет, что «архетип понимался как некая структурная схема, структурные предпосылки образов, как концентрированное выражение психической энергии, актуализированной объектом» [33, с. 89]. Архетипичность образа в литературном произведении выделяется на основе некоторых архетипических мотивов, присутствующих в этих образах. Архетипические мотивы константны во многих произведениях, они представляют собой «некий микросюжет, сконцентрированный вокруг своего предикативного центра» [33, с. 46].

Эти взгляды развивает Б.Н. Путилов, определяя мотив как «одно из слагаемых эпического сюжета, элемента эпической сюжетной системы» [54, с. 148]. «Мотив, – пишет ученый, – функционирует в составе системы, здесь он находит свое определенное место, здесь вполне выявляется его конкретное содержание. Вместе с другими мотивами данный мотив создает систему. Любой мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, т. е. с частями этого целого» [54, с. 148].

Мотив, по мнению учёного, – это функционально-семантический повтор. Существует мотивема (инвариант всех повторов одного мотива в разных текстах) и алломотив, который, по словам Б.Н. Путилова, «обладает значением только в данном тексте» [54, с.150] и является репрезентантом в нем мотивемы.

Б.Н. Путилов, как и А.Н. Веселовский, рассматривает мотив прежде всего в контексте сюжета, развивая мысль о движущей, динамической роли мотива. Автор говорит о способах реализации мотива в произведении как элементе трех уровней: лексического, синтаксического и уровня, связанного с формами «сознания коллектива, создающего и хранящего эпос» [54, с.152]. Иными словами, мотив может представлять собой и отдельное слово или сочетание слов, может проявить себя в предложении, а может реализовываться в духовно-нравственной сфере, выполняющей функцию своеобразного культурного кода нации. Учёный замечает: «Мотивы характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни. Одни значения лежат словно бы на поверхности, легко обнаруживают себя, другие спрятаны в глубине» [54, с. 154].

В работах И.В. Силантьева раскрывается еще один подход к рассмотрению понятия «мотив» – «прагматический», в основе которого лежит методология лингвистической прагматики [64].

Основные положения прагматического подхода:

1. Наследуется идея о наличии в мотиве вариантного и инвариантного начал, где вариант или мотивема абстрактна, а вариант или алломотив конкретен и насыщается смыслом в зависимости от контекста, в котором находится: мотивема в контексте произведения и контексте читательского ожидания «теряет присущую ей абстрактно-внетекстуальную свободу, обрывается строго определенным набором функций, результатом чего и становится уникальная неповторимость алломотива» [64, с. 174].

2. Особое внимание уделяется исследованию контекста, в котором актуализирован алломотив.

3. Прагматическая концепция мотива поддерживает также идею предикативности этой единицы в русле лингвистической теории актуального членения предложения. В теории мотива утверждается темо-рематическое единство. Если в высказывании тема и рема – разные лексические единицы, то мотив в своем значении сочетает оба компонента, отсюда следует вывод о необязательности выражения мотива через глагольную форму [64, с. 176].

В связи с этим мотив понимается как единица художественной семантики. Отсюда делается вывод о том, что «через мотивную структуру прочитывается смысл художественного целого литературного произведения» [64, с. 189]. В данной концепции проявляется связь прагматики, синтактики и семантики в понимании мотива. «Прагматическая концепция эстетической значимости» [64, с. 214] мотива заняла достойное место. Многообещающими представляются попытки применения этой концепции и в анализе многих произведений одного автора, понятых как целостный текст.

### **1.3. Виды мотивов**

Современные теоретики и историки литературы большое внимание уделяют анализу системы и структуры мотивов авторского художественного текста. В большинстве случаев мотив – это повторяющееся слово, словосочетание, ситуация, предмет или идея, он имеет непосредственное

словесное выражение в самом тексте прозаического произведения; в поэзии же используется ключевое, опорное слово, которое называет мотив и несёт особую смысловую нагрузку (дым – у Тютчева, изгнанничество – у Лермонтова). Мотив расставания с любимой – ситуация, которая повторяется в различных литературных произведениях.

Б. Н. Путилов разработал следующую классификацию мотивов: мотив-ситуация; мотив-речь; мотив-действие; мотив-описание; мотив-характеристика [54, с. 85-85]. Исследователь раскрывает функции каждого из типов мотивов. Так, по мнению ученого, мотив-ситуация вводит в повествование героя и раскрывает его взаимоотношения с другими персонажами. Мотив-речь может выступать в виде монолога, диалога, реплик, авторских рассуждений и т.д. Через мотив-действие раскрываются действия и активность героев, их пространственные и временные перемещения. Для изображения портрета, пейзажа, натюрморта, интерьера автором используется мотив-описание. Мотив-характеристика несет большую смысловую нагрузку.

Мотив – это смысловой, содержательный элемент текста, важный для понимания авторской концепции (мотив смерти в «Сказке о мертвой царевне...» А.С. Пушкина, мотив одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова, мотив холода в рассказах «Легкое дыхание» и «Холодная осень» И.А. Бунина, мотив полнолуния в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова).

Мотивы бывают разноплановыми, среди них выделяют архетипические, культурные (частотные мотивы, связанные с современным культурным контекстом) и многие другие. Архетипические связаны с выражением коллективного бессознательного (мотив продажи души дьяволу). Культурные мотивы родились и получили развитие в произведениях словесного творчества, живописи, музыке, иных искусствах. Итальянские мотивы в лирике Пушкина – это освоенный поэтом пласт разнообразной культуры Италии: от творчества Данте и Петрарки до поэзии древних римлян.

По В. Проппу, у всех волшебных сказок есть мотив дороги, мотив поиска пропавшей невесты, мотив узнавания [52, с. 235].

В работе «Поэтика «Слова о полку Игореве» Б.М. Гаспаров выделяет мотивы, связанные с земледелием (дождь, сев, жатва, гроза), с солнечной символикой (непосредственно само солнце, заря, закат), отмечает наличие пространственных, библейских и языческих мотивов (гибель и воскресение) [12, с. 246-315]

В пушкинской повести «Станционный смотритель» звучит мотив блудного сына, который задается картинками, висящими на стенах дома смотрителя, и раскрывается с особенной силой в сцене, когда дочь приезжает к отцу на могилу. Мотив дома может быть включен в пространство города, которое, в свою очередь, может состоять из мотивов искушения, соблазна, бесовства.

Во многих произведениях XIX-XX в.в. проходит мотив сознательной гибели героя из-за женщины: самоубийство Вертера в романе «Страдания молодого Вертера» Гете, гибель Владимира Ленского в романе Пушкина «Евгений Онегин», смерть Ромашова в повести Куприна «Поединок».

Теоретик литературы Г.В. Краснов отмечает: «Символика мотива выражена зачастую в названии произведения: «Моя родословная», «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад» [28, с. 72]. Элементы символизации мотива можно выделить в творчестве многих писателей: у Н.В. Гоголя — дорога, у Чехова — сад, у М.Ю. Лермонтова — пустыня).

В последних главах фундаментального исследования «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинский обращается к выдающимся образцам литературы XX века и рассматривает мифологические мотивы и лейтмотивы в романах Дж. Джойса, Т. Манна, Ф. Кафки [33, с. 370-400]. Исследователь, к примеру, говорит о теме «отцовства», мотиве «священной свадьбы богини», мотивах, связанных с культом умирающего и воскресающего бога, символических мотивах возвращения странника (Одиссей, блудный сын, моряк, Летучий Голландец, Синдбад-Мореход и пр.) [33, с. 362].

Мотив в произведении, как правило, не существует изолированно, а находится в непосредственной связи с другими мотивами, образуя, так

называемый, мотивный ряд. «Некоторые мотивы и группы мотивов взаимодействуют между собой наиболее активно, особенно часто образуя в тексте различные узлы (сплетения)», – отмечает Б.М. Гаспаров. [14, с.10]. Мотивный ряд учёный определяет как совокупность вариантов одного мотива, встречающихся в произведении (чаще нескольких произведениях) одного автора. В качестве примера приводится мотивный ряд двоемирия, который можно обнаружить в повестях В.Ф. Одоевского «Сильфида», «Саламандра», «Косморамма». Его вариантами называются следующие мистические мотивы: видения, таинственное предчувствие, сомнамбулизм, перевоплощения, галлюцинации, связи со стихийными духами, двойничество, отрешенность от действительности, возвращение мертвеца с того света и т.д. Данный ряд дополняют романтические мотивы восхваления иррационализма, ухода в иллюзорный мир мечты, бегства от реальной действительности, протеста против пошлости и бездуховности общества, а также философские мотивы жизни и смерти, смысла бытия, постижения глубинных тайн души, загадки человеческого сознания и др.

В статье «Проблемы изучения понятия «мотив» в литературоведении» Е.В. Дмитренко останавливается на характеристике такой категории мотива как мотивный комплекс и определении его как совокупности мотивов, раскрывающих какую-либо авторскую идею [19, с. 6]. О мотивном комплексе героев греческого романа пишет М.М. Бахтин [3, с. 342- 543].

Мотивный комплекс может включать в себя несколько мотивных рядов. Между собой они могут быть как сопоставлены (мотивы любви, рождения, счастья, радости, полноты жизни), так и противопоставлены (счастье – страдание, жизнь – смерть, бегство – возвращение, сон – явь, реальный мир – идеальный мир мечты, и т.д.). Мотивы взаимодействуют между собой в мотивных рядах и в совокупности с мотивными комплексами образуют систему мотивов.

Наряду с понятием мотива, существует понятие лейтмотива. Термин лейтмотив вошел в литературоведение из музыки. Лейтмотив («ведущий

мотив») – это и повторяемая в пределах текста группа слов, объединенная в некий ряд, это и часто используемый образ или мотив, передающий основное настроение, это и комплекс однородных мотивов. Именно повторяемость мотива в литературном или музыкальном тексте становится его ключевым свойством. Литературовед Б.М. Гаспаров выделяет «принцип лейтмотивного построения повествования», при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте» [14, с. 30]. Так, лейтмотив «суетности жизни» обычно состоит из мотивов искушения, соблазна, антидома. Лейтмотив «возвращения в потерянный рай», свойственный многим произведениям В. Набокова в русскоязычном периоде творчества, включает мотивы ностальгии, тоски по детству, печали об утрате детского взгляда на жизнь. В чеховской «Чайке» лейтмотивом является звучащий образ – это звук лопнувшей струны. «Лейтмотивы играют существенную роль и у М. Пруста, и у других романистов XX века.

Таким образом, в современной науке существует множество определений понятия мотив, но терминологическая ясность и непротиворечивость их еще не достигнуты, зато в теоретических исследованиях выделены его сущностные характеристики: предикативность, целостность, вариантность, повторяемость, соотнесённость с темой произведения, системность, семантическая значимость, – а мотив стал одним из наиболее эффективных инструментов литературоведческого анализа. При всей неоднозначности и разнонаправленности мнений ученых относительно определения мотива, очевидно, что данная категория органически связана со всеми компонентами художественного произведения и выполняет в нем целый ряд важных функций: конструктивную, динамическую, семантическую, стилеобразующую, продуцирующую, жанрообразующую.

Теория мотива начала активно разрабатываться в литературоведении на рубеже XIX-XX вв. Её основы изложены в трудах таких выдающихся исследователей, как А.Н. Веселовский, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский,

В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг, А.П. Скафтымов, Б.Н. Путилов, Г.В. Краснов, И.В. Силантьев и др. В современном литературоведении продолжают исследования и теоретической базы мотива, и анализа отдельных мотивов в творчестве того или иного автора и их изучение в рамках какого-то одного произведения.

Выделяется четыре подхода к изучению повествовательного мотива в науке первой трети XX столетия: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования – А.Л. Бем, А.И. Белецкий В.Я. Пропп) и тематический (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, А.П. Скафтымов). Главное различие этих подходов заключается в том, как трактуется важнейший критерий неразложимости мотива и как понимается соотношение моментов целостности и элементарности в самом статусе мотива.

Направление в отечественной теории повествовательного мотива можно охарактеризовать так: от семантической концепции («тезис») и морфологической («антитезис») к дихотомической («синтез»). Тематический подход в понимании мотива самым глубоким образом соотносится с подходом семантическим. Это вызвано тем, что самое понятие и феномен темы находится в тесной взаимосвязи с понятием и феноменом мотива.

В большинстве случаев мотив – это повторяющееся слово, словосочетание, ситуация, предмет или идея, он имеет непосредственное словесное выражение в самом тексте прозаического произведения. Б. Н. Путилов разработал следующую классификацию мотивов: мотив-ситуация; мотив-речь; мотив действие; мотив-описание; мотив-характеристика [52, с. 85-85]. Мотивы бывают разноплановыми, среди них выделяют архетипические, культурные (частотные мотивы, связанные с современным культурным контекстом), и многие другие. Архетипические связаны с выражением коллективного бессознательного (мотив продажи души дьяволу). Культурные мотивы родились и получили развитие в произведениях словесного творчества, живописи, музыке, иных искусствах.

Мотив в произведении, как правило, не существует изолированно, а находится в непосредственной связи с другими мотивами, образуя, так называемый, мотивный ряд. Мотивный комплекс может включать в себя несколько мотивных рядов. Между собой они могут быть как сопоставлены (мотивы любви, рождения, счастья, радости, полноты жизни), так и противопоставлены (счастье – страдание, жизнь – смерть, бегство – возвращение, сон – явь, реальный мир – идеальный мир мечты, и т.д.). Мотивы взаимодействуют между собой в мотивных рядах и в совокупности с мотивными комплексами образуют систему мотивов. Наряду с понятием мотива, существует понятие лейтмотива. Лейтмотив («ведущий мотив») – это и повторяемая в пределах текста группа слов, объединенная в некий ряд, это и часто используемый образ или мотив, передающий основное настроение, это и комплекс однородных мотивов.

В литературоведении имеются исследования систем мотивов в масштабе одного произведения (стихотворения, повести, новеллы, романа и т.д.), цикла произведений, творчества одного автора и даже литературных течений или направлений. Анализ системы мотивов в художественных произведениях позволяет проникнуть во внутренний мир автора, изучить особенности его психологии, раскрыть целостность мирозерцания, а, главное, – глубже осмыслить творческое наследие писателя и его место в мировом литературном процессе.

## РАЗДЕЛ 2.

### ЖЕНСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

#### 2.1. Женская проза как социально-художественный феномен

Людмила Петрушевская и Людмила Улицкая – известные писательницы, крупные имена, вошедшие в большую литературу, яркие творческие индивидуальности, относимые к одному периоду современной женской прозы. Женская проза – неотъемлемая часть современного литературного процесса, социально-художественный феномен, возникший на рубеже 1980-1990 годов в рамках девяти сборников новой литературы, когда словосочетание «женская проза» использовалось в заглавиях женских литературных сборников, в критике, когда было опубликовано большое количество произведений, написанных женщинами, когда «женскую прозу» стали считать самостоятельным направлением в литературе. В 1988 году наступил «переломный момент в русской литературе и культуре» [61, с. 119]. По мнению Н. Габриэлян, «выход подобных сборников, то есть объединение авторов по половому признаку, был невозможен ни в 1960-е, ни в 1970-е, ни даже в начале 80-х. Хотя писательницы, представленные там, мало похожи друг на друга и вряд ли можно говорить об их внешне стилистическом единстве, тем не менее многим из них (хотя и не всем) свойственно стремление к деконструкции традиционных мужских и женских образов, попытка вырваться за пределы той ситуации, когда женщина видит себя исключительно глазами мужчины, а не своими собственными, перестать копировать мужское перо, реализовать в своем творчестве те качества, которые закодированы в патриархальной культуре как женские» [10, с. 42].

Под понятием «женская литература» мы будем подразумевать прозу, написанную женщиной и «направленную на осмысление и преодоление

комплекса проблем, связанных с женщиной и женским, в контексте существования альтернативной феминной литературы» [55, с. 14].

По проблематике и поэтике «женская проза» отчетливо разделяется на два качественно различных этапа. Первый этап, рубеж 1980-1990-х годов, представляют, главным образом, коллективные программные сборники: «Не помнящая зла» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Чистенькая жизнь» (1990), «Жена, которая умела летать» (1993), «Чего хочет женщина» (1993) и др. Характерной чертой этого периода являются дискуссии о правомерности вычленения «женской прозы» из общего литературного процесса и определение ее тематического ядра.

Для второго этапа развития женской прозы (2000-е годы) характерны женские литературные проекты издательств «Амфора», «Лимбус Пресс» (Ксения Букша, Ирина Денежкина, Лулу С.) и проза необъединенных в группы авторов-женщин этого периода (Екатерина Садур, Мария Рыбакова, Катя Ткаченко). Этот период (сер. 1990-х годов — по настоящее время) характеризуется появлением литературоведческих исследований и литературно-критических публикаций, посвященных статусу «женской прозы», ее взаимодействию с другими жанрами и стилеобразующими формами современной литературы. В 1999 году московское издательство «Вагриус» основало книжную серию «Женский почерк» и приступило к публикации современной женской литературы, в свет вышло более двадцати книг, а издательство «ЭКСМО-Пресс» выпустило свою книжную серию «Сильный пол», в которой были напечатаны произведения М. Вишневецкой, Т. Толстой и других авторов.

Представителями женской прозы считаются А. Бернацкая, Е. Богатырева, Л. Ванеева, С. Василенко, Е. Вильмонт, М. Вишневецкая, Н. Горланова, А. Данилина, Н. Калинина, М. Королева, А. Матвеева, Л. Петрушевская, И. Полянская, М. Рыбакова, Н. Садур, О. Славникова, В. Токарева, Т. Толстая; Л. Улицкая, Г. Щербакова и другие.

Конечно, не каждая пишущая женщина – феминистка, но каждая писательница – женщина. Женские романы, повести, рассказы написаны по-разному, поднимают различные темы, представляют разнообразные сюжеты и жанры. Однако говорить о мелкости и узости тем, примитивности сюжетов, о жеманстве, сентиментальности произведений только потому, что они созданы женщинами, не следует.

В женских рассказах появляются специфические темы, сюжеты, мотивы, образы героев, намечается своеобразие психологического анализа и речевых характеристик персонажей, по-особому звучит слово автора-женщины, женщина становится не только объектом изображения, но и субъектом речи. Она рассказывает о своей судьбе, о своей беде, о своей боли, излагает «женский взгляд» на мир. У неё появляется желание выразить свою точку зрения на действительность и приоткрыть свой внутренний мир для окружающих, разрушить сложившиеся в культуре патриархальные представления о женских качествах. Вот почему проблема женского творчества считается значимой и обретает новые перспективы, в частности, стала причиной разработки гендерного подхода в науке, идея которого основана на том, что важны не биологические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое этим различиям придает общество. Теория гендера даёт возможность по-новому рассматривать художественные произведения, в которых наглядно и глубоко воплощаются мужской и женский взгляд на мир, на взаимоотношения полов, а также осветить проблему женского творчества. Гендерный подход позволяет интерпретировать текст через такие аналитически продуктивные категории, как женская субъективность, женское авторство, женское чтение, дает возможность вычленять собственно женские стратегии письма и творчества.

Назрела необходимость исследования специфики женской прозы. О.А. Клинг замечает: «До завершающего этапа – общегуманистической литературы, которая объединит мужское и женское видение мира, еще далеко. По-моему, потребность в женском взгляде будет ощущаться еще не одно

десятилетие, потому что очень долго женщина молчала. Есть еще очень много областей, которые женщина-писатель не освоила именно с точки зрения своего женского видения. То, что мы имеем сегодня, это какие-то элементы того, к чему надо стремиться. И в литературе XXI века женщины еще заговорят о чем-то таком, что пока даже не присутствует в современной литературе. Поэтому давайте будем особенно внимательны к тому, что пишут женщины, давайте будем вглядываться и вчитываться в их тексты, извлекая из них те моменты, которые, может быть, поверхностному взгляду не доступны. Там обязательно будут содержаться какие-то серьезные открытия» [цит. по: 53, с. 14].

## **2.2. Ведущие мотивы женских рассказов**

Среди разнообразных форм «женской прозы» наиболее часто используются социально-психологический, сентиментальный роман, роман-жизнеописание, рассказ, эссе, повесть. Женская литературная традиция во многом сохраняет определенные константы – проблемно-тематические топоры и устойчивые мотивы: мотивы дома, семьи, одиночества, контраста детства и взрослой жизни, связи личности и общества, любви и замужества, «утраченного рая», поиска смысла жизни, существования «маленького человека», мотивы болезни и страдания, жизни и смерти. Выделяются мифологические и библейские мотивы, мотивы таинственного, архетипического сознания и бессознательного проявления души. Однако в произведениях писательниц-женщин современности трактовка сущности используемых мотивов отличается от традиционной, присущей классической литературе. Критик Марина Абашева в статье «Чистенькая жизнь не помнящих зла» отмечает, что особенностью новейшей женской прозы является создание текстов «антимиров» в противостояние прессингу официальной культуры [1, с. 10].

Для творчества подавляющего большинства авторов-женщин характерным является мотив семьи, который у каждой писательницы прослеживается по-своему. В рассказах Татьяны Толстой – это мотив бессемейности, бездетности героинь, их полное одиночество. Но героини Толстой не ощущают трагизма положения, потому что живут в своем особом мире – мире, который обращен к прошлому, где они были молоды и счастливы («Милая Шура»). Мотиву бессемейности у Л. Улицкой и Л. Петрушевской присущ трагизм.

Мотив жизни и смерти соотносится с такими специфическими мотивами женской прозы, как мотивы материнства, беременности, аборта и смерти. Современные писательницы С. Василенко и И. Полянская практически не изображают мотив счастливого материнства. В произведениях С. Василенко «Ген смерти», «Шамара», И. Полянской «Прохождение тени» исследуются причины нежелания женщины рожать ребенка, среди которых выделяются такие социальные проблемы как нестабильность будущего, жестокое отношение мужчины к жене и детям, а также состояние здоровья женщины. Мотив смерти в рассказе «За сайгаками» С. Василенко связан с телесными переживаниями. Смерть соотносится с некоторыми деталями окружающего мира: упавшим яблоком («Ген смерти» С. Василенко), иголками сосны («Посланник» И. Полянской), вареными раками и погибшими птенцами («За сайгаками» С. Василенко). Особое значение приобретает образ сайгаков, который соотносится с самой героиней, а преследование этого животного может быть истолковано как бегство от самих себя, от своих телесных желаний.

В женской прозе отсутствует целостный положительный образ родителей. Часто ссоры родителей приводят к гибели их ребенка (рассказы И. Полянской «Горизонт событий» и «Куда ушел трамвай...»). Мир взрослых представлен губительным для ребенка. Дети наследуют от своих родителей жестокость, непонимание законов жизни. Тем не менее, образы отца и матери занимают важное место в произведениях писательниц. С миром матери

связано несколько мотивов: это непонимание и дальнейшее примирение между матерью и дочерью (рассказы С. Василенко «Хрюша», О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»); это и мотив воспитания сына как настоящего мужчины (рассказы С. Василенко «Хрюша», «Елка, или Прекрасный летчик», Т. Набатниковой «На память», И. Полянской «Посланник»); это и мотив смерти матери (рассказы И. Полянской «Условность», О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»).

Исследователи указывают на неоднозначность образа матери в женском творчестве. Мать воздействует на судьбу своих детей как созидательно, так и разрушительно, как в произведении И. Полянской «Условность». Современные писательницы стремятся пересмотреть сложившийся стереотип материнства и создают новый тип матери, лишенный связи с образом Богородицы, Вечной мудрости (Тамара в рассказе «Ген смерти» С. Василенко). Образ отца в женской прозе редко является носителем положительных качеств, чаще он изображён либо жестоким по отношению к дочери (рассказ И. Полянской «Утюжок и мороженое»), либо лишенным настоящих мужских качеств (рассказ С. Василенко «Дурочка»).

В рассказах Т. Толстой «На золотом крыльце сидели», Л. Петрушевской «Спасибо жизни», «Случай Богородицы», «Отец и мать», «Незрелые ягоды крыжовника», Л. Улицкой «Дочь Бухары» и многих других прослеживается мотив абсолютной противоположности, несовместимости устремлений и надежд героинь с реальностью. В этом плане эссе Т. Толстой «Квадрат» и «Женский день» построены сходным образом: изображению прекрасного мира мечты, где все гармонично и красиво, где нет ни малейшего дефицита духовности и взаимной любви противопоставляется грубая и пошлая реальность, которая практически не отличается от преисподней, поэтому героям приходится адаптироваться в существующем мире. В рассказе Т. Толстой «Поэт и Муза» помыслы героини Нины направлены на обретение романтической любви-страсти, но автор тут же разрушает её мечты в реальной действительности, показывая героя ее влюбленного романа – врача Аркадия

Борисовича. А в рассказе Петрушевской «Темная судьба» в аналогичной ситуации оказывается героиня, любовника которой больше интересует вопрос, будет ли он завлабом, чем чувства его избранницы. Беспросветной оказалась жизнь героини, воплощающей женственность, в рассказе «Бедная счастливая Колыванова» Л. Улицкой.

Мотивы болезни и страдания в «новой женской прозе» выявляются в истерических срывах, криках, дискурсе боли и прослеживаются в таких произведениях: «Не помнящая зла» Е. Тарасовой, «Шамара» С. Василенко, «Сельва» И. Полянской, «Проникшие» Н. Садур, «Кабирия с Обводного канала» М. Палей и других.

Мотив дома связан с исследованием квартиры как жизненного пространства, где происходят изображённые в произведении события; города, являющегося ловушкой, в котором люди пытаются выжить по своим собственным законам; и любого другого пространства.

Сюжетные перипетии, развертывающиеся в городской квартире, изображены в произведениях «Орловы-Соколовы», «Зверь», «Лялин дом» Л. Улицкой, «Филин», «Река Оккервиль» Т. Толстой, «Новые робинзоны», «Через поля» Л. Петрушевской. В современной женской прозе все чаще звучит мотив символического выхода женщины из дома. Идет речь о смене социальных ролей: мужчина занят созданием домашнего уюта (рассказ «Тихая комната» и роман «Прохождение тени» И. Полянской), а женщина осваивает «внешнее» пространство, не ограниченное стенами дома, будь то город или природа. Город оказывается чужд героиням, они стремятся покинуть его, а именно в поле, в степи, на берегу реки происходит переосмысление героиней своей внутренней сути, своего рода возвращение к себе.

Главный мотив произведений Н. Медведевой — борьба женщины за свое достоинство в мире, где право на это нужно отвоевывать каждый день в каждой новой ситуации. Проза писательницы современна, сочетает в себе и новые реалии, и новые стилевые тенденции. Автор стремится запечатлеть опыт современной женщины и фактуру современного языка.

Примером внимания современной женской прозы к христианским мотивам является роман Е. Чижовой «Время женщин». К христианским мотивам в сюжете романа относятся следующие эпизоды: крещение главной героини Софии, церковь, церковный календарь. Из них особо важными являются события, связанные с церковью и христианскими ритуалами. Девушка, получившая воспитание в женской среде, во взрослой жизни превратилась в одинокую, страдающую женщину, которой не хватает поддержки родных людей. Внешняя обыденная жизнь героини протекает в пределах земного безбожного существования, однако внутреннее содержимое требует духовной пищи, воссоединения с Высшей Истиной, которую художница искала в личной памяти и претворяла в жизнь на полотне.

В современной женской прозе появляется все больше юных писательниц таких как Ирина Денежкина, Ксения Букша, Лулу С., Екатерина Садур и др. От травматичной и закрытой женской прозы 1980-1990-х годов их произведения отличаются энергичностью, проблематичностью, но все-таки событийностью и оптимистичностью, несмотря на неутешительные признаки времени. В отношении творчества современных авторов-женщин речь идет не об утверждении в произведениях авторского женского «Я», а о его «разыгрывании» в тексте, и в этом также проявляется отличие женской прозы 2000-х годов от творчества писательниц 1980-1990-х гг. В рассказах молодых писательниц звучит мотив детства. Детство предстаёт как самодостаточный мир с особым мышлением, своеобразными характерами.

Екатерина Садур в книге «Праздник старух на море» (2002) акцентирует внимание на синдроме потерянного поколения конца 1980 - начала 1990-х годов, когда юные герои, невостребованные, поломанные, безумные, скитаются по жизни и страдают от своей ненужности. Мотив детства у Екатерины Садур звучит трагически.

В сборнике рассказов и повестей Ирины Денежкиной «Дай мне!» (2002) мотив детства представлен голосом говорящего субъекта-подростка. Мировосприятие юных героев рассказов писательницы органично

мировосприятию автора. Однако кажущаяся искренность, открытость её «молодежной прозы» на самом деле – игра «в поддавки». Эти произведения отражают не истинное знание о современной молодежи, а его «разыгрывание» в тексте. От молодежи – как взрослые, так и она сама – ждут иронии, грубости, беспечности, увлеченности американской поп-культурой, интернетом.

Таким образом, женская проза – неотъемлемая часть современного литературного процесса, социально-художественный феномен, возникший на рубеже 1980-1990 годов. По проблематике и поэтике «женская проза» отчетливо разделяется на два качественно различных этапа. Первый этап, рубеж 1980-1990-х годов, представляют, главным образом, коллективные программные сборники: «Не помнящая зла» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Чистенькая жизнь» (1990), «Жена, которая умела летать» (1993), «Чего хочет женщина» (1993) и др. Характерной чертой этого периода являются дискуссии о правомерности вычленения «женской прозы» из общего литературного процесса и определение ее тематического ядра.

Для второго этапа развития женской прозы (2000-е годы) характерны женские литературные проекты издательств «Амфора», «Лимбус Пресс» (Ксения Букша, Ирина Денежкина, Лулу С.) и проза необъединенных в группы авторов-женщин этого периода (Екатерина Садур, Мария Рыбакова, Катя Ткаченко). Этот период (сер. 1990-х годов — по настоящее время) характеризуется появлением литературоведческих исследований и литературно-критических публикаций, посвященных статусу «женской прозы», ее взаимодействию с другими жанрами и стилеобразующими формами современной литературы.

В женских рассказах появляются специфические темы, сюжеты, мотивы, образы героев, намечается своеобразие психологического анализа и речевых характеристик персонажей, по-особому звучит слово автора-женщины, женщина становится не только объектом изображения, но и субъектом речи. Она рассказывает о своей судьбе, о своей беде, о своей боли, излагает «женский взгляд» на мир. В современной женской прозе традиционные для

классической литературы мотивы: семьи и одиночества, любви и замужества, контраста детства и взрослой жизни, «утраченного рая», поиска смысла жизни, связи личности и общества, судьбы «маленького человека», жизни и смерти, болезни и страдания, мифологические и библейские мотивы, мотивы таинственного, архетипического сознания и бессознательного проявления души – наполняются своеобразным содержанием и представлены в виде новых вариантов. Использование авторами системы мотивов, нацеленных на художественное исследование «прозы жизни», быта, лишённого духовного начала и радости, феномена отчуждения, бездушия и жестокости в человеческих взаимоотношениях, подчинено лейтмотиву, пронизывающему современную женскую прозу, и ведущему, в конечном итоге, к очищению от скверны, к открытию новых смыслов обновления жизни, выбора пути, взаимоотношений с окружающими людьми, осознания себя и своего предназначения.

**РАЗДЕЛ 3.**  
**ТЕМАТИКА, ПРОБЛЕМАТИКА И СИСТЕМА МОТИВОВ**  
**СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО РАССКАЗА:**

**Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л. УЛИЦКАЯ**

**3.1. Жанрово-тематическое своеобразие рассказов**  
**Л. Петрушевской и Л. Улицкой**

Проза известной современной писательницы Л. Петрушевской разнообразна в жанровом отношении, её составляют «реальные» рассказы и повести, сказки и мистические произведения. По объёму рассказы Л.С. Петрушевской напоминают миниатюры, этюды, зарисовки, но сама писательница настаивает на том, что это рассказы, потому что они охватывают большой пласт жизненного материала и заключают в себе глубокий смысл. Её «житейские рассказы» – настоящие притчи. За её простыми на первый взгляд произведениями стоят глубокие и вечные вещи.

Особое место среди произведений Петрушевской занимают «мистические рассказы» и «страшилки», в которых фантастическое, ирреальное переплетается с обыденным. Л. Петрушевская писала о своём цикле мистических рассказов «Песни восточных славян»: «Это сочиненные мною как бы фольклорные произведения» [46, с. 218]. По её мнению, «это поэзия страхов, снов, кошмаров» [46, с. 218]. Т.Г. Прохорова так определяет роль мифических произведений писательницы: «... у Л. Петрушевской «страшилки», так же как и сказки, обычно имеют весьма серьезную нравственно-философскую основу. В них ставятся фактически те же проблемы, что и в реальных произведениях писательницы: поиски путей преодоления трагедии одиночества, обретения родства. Интертекстуальные диалогические связи с другими текстами, как правило, отнюдь не детскими, позволяют отчетливее их высветить» [53, с. 5].

Стеснённая рамками традиционного рассказа или новеллы, Петрушевская изобретает особые жанры реквиема и настоящей сказки (сборник «Настоящие сказки»)

Сборник «Настоящие сказки» – произведения для взрослых. Писательница отмечает разницу: «Новелла предполагает печаль, сказка – свет» [42, с. 15]. И правда, все сказки писательницы имеют счастливый финал. В то же время своей устремленностью к злободневным проблемам современности сказки Петрушевской сродни рассказам.

Как справедливо отмечают исследователи, Петрушевская – «необычайно цельный писатель» [41, с. 8]. В каком бы жанре она ни работала, ее произведения характеризуются единством жизненного материала, места и времени действия, повторяемостью сюжетных ситуаций, типов героя, определенностью авторской позиции.

Перу писательницы Л. Улицкой принадлежат романы («Казус Кукоцкого», «Искренне Ваш Шурик», «Даниэль Штайн, переводчик» «Медя и её дети» и др.), повести («Сонечка», «Весёлые похороны» и др.), детские книги и рассказы, составляющие наиболее значительную часть её прозы. Жанровое своеобразие рассказов писательницы заключается в том, они, как правило, написаны не как отдельные произведения этого жанра, а объединены в циклы-сборники. Рассказы в циклах связаны настолько, что представляют собой некое единое произведение, несмотря на самостоятельность и завершенность каждой части. Объединение рассказов в сборниках основывается на различных принципах. Ранние циклы – «Бедные родственники» и «Девочки» написаны в форме безличного повествования, отсутствует общий внешний сюжет объединения, нет героя-рассказчика. Однако существует очень тесная внутренняя связь, художественное единство входящих в сборник произведений. В этих циклах используется приём узнавания одних и тех же героев в других рассказах цикла, которые создают ощущение общности художественного пространства сюжетов.

Книга «Девочки» сохраняет принцип объединения рассказов в цикл, используемый в предыдущем сборнике. Более того, героинями его являются одноклассницы, которые, переходя из одного рассказа в другой, становятся то главным действующим лицом, то героиней второго плана. В этом сборнике используется монтажное построение, которое реализуется не внутри одного рассказа, а на материале цикла в целом. Прием монтажа Улицкая активно использует в рассказах дальнейших сборников. Нельзя не признать правоту слов В.Е. Хализева о том, что «монтажному построению соответствует видение мира, отличающееся многоплановостью и эпической широтой» [83, с. 278]. Подход такого рода дает автору возможность показать разнокачественность явлений, противоречивость и сущностные взаимосвязи в судьбах своих героинь.

Рассказы следующего сборника «Первые и последние» объединены по смыслу, который кроется в его названии. По мнению Улицкой, первые и последние, или, как определяют психологи: победители и побежденные, – по прихотливому закону жизни иногда меняются местами. Об этих кажущихся необъяснимыми метаморфозах она размышляет на протяжении всего цикла.

Книга писательницы «Люди нашего царя» состоит из четырёх циклов: «Дорожный ангел», «Тайна крови», «Они жили долго...», «Люди нашего царя». Здесь единство прослеживается не только на уровне четырех включенных в нее сборников, но и между ними. В цикле «Дорожный ангел» связующим становится образ рассказчика, точнее рассказчицы. Три других сборника, несомненно, могут считаться циклами на основе некоей тематической заданности. Их можно воспринимать как несколько взглядов на одну и ту же проблему, призванных проверить авторскую гипотезу. Десять рассказов сборника «Люди нашего царя», соединяются на основе писательского видения, «энергией авторской мысли» [83, с. 277]. Объединение рассказов в циклы помогает писательнице собрать разрозненный мир современности в некое единство и отражает специфику авторского мировоззрения.

Таким образом, творчество Людмилы Петрушевской и Людмилы Улицкой – заметное явление в современной русской литературе. Их прозаические произведения отличаются жанровым разнообразием и включают крупные эпические формы (романы, повести), детские произведения, а также рассказы, занимающие значительное место в творчестве обеих писательниц.

Особое место в жанровом своеобразии произведений Л. Петрушевской занимают «мистические рассказы» и «страшилки». Она изобретает особые жанры реквиема и настоящей сказки.

Своеобразие жанра рассказа у писательницы Л. Улицкой проявляется в объединении разрозненных произведений в циклы.

Жанровое разнообразие и своеобразие произведений Л. Петрушевской и Л. Улицкой – утверждение жанровых констант, общих для авторов женской прозы и свидетельство женской писательской идентичности.

Тематика произведений писательницы Л. Петрушевской – современная Россия, сфера повседневной жизни, мир «маленького человека». Объектом изображения являются взаимоотношения в семье, в «своем круге» знакомых, друзей, сослуживцев, соседей. Тема большей части рассказов, повестей и сказок писательницы – изображение женской любви – к мужчине, детям, внукам, родителям (рассказ «По дороге бога Эроса»). Во многих её произведениях показана ситуация, связанная с борьбой за квартиру, наличие или отсутствие квадратных метров (повести: «Время ночь», «Маленькая Грозная»). Тема других произведений – существование алкоголиков, опустившихся людей (рассказ «Али-Баба»). В реквиемах «Бацилла» и «Богема» показана жизнь столичных наркоманов и представителей богемы. Реже писательница изображает мир творческих либо научных работников («Жизнь это театр», «Смотровая площадка»).

В современных сказках Петрушевской раскрывается тема становления личности старшеклассников («Крапива и Малина»); ведутся размышления о красоте, любви и счастье («Девушка Нос»); поднимается вопрос о выживании

наиболее слабых и незащищенных в обществе категорий – стариков и детей («Две сестры»).

Жизнь героев Петрушевской проста и незатейлива. Она состоит из обыденных дел, которыми приходится заниматься ежедневно: быт в коммунальной квартире, уборка, готовка и беготня по магазинам, неурядицы дома или на работе, сидение у телевизора, алкоголизм, супружеские измены, воспитание детей, получение алиментов, неизлечимые болезни, старость, психбольницы, покушения на самоубийство, протекание скоротечных романов, изобилие вранья и сплетен, вечная нехватка денег и смерть. «Это у меня маленькие людишки копошатся, ходят по кухням, занимают деньги, иногда сватаются через парикмахершу, – пишет Петрушевская, в статье «Попытка ответа». – Ни один из этих людей не начальник. Ни один не может не то что руководить движением истории, но и просто руководить. Так себе персонажи. Они как я, как мои соседи. Я тоже вечно торчу на кухне, домохозяйка. Отсюда мелкотемье. Мелкие темы» [43, с. 277].

Так почему же у большинства читателей, включая и весьма квалифицированных специалистов, это «мелкотемье» вызывает шок? Даже весьма демократический главный редактор «Нового мира» А. Твардовский решительно отклонил в 1968 году уже набранные в печать рассказы Петрушевской с формулировкой: «Талантливо, но уж больно мрачно» [цит. по: 43, с. 171]. А литературные критики Е. Ованесян [39], Е. Щеглова [89], Л. Костюков [27] говорили о разрыве Л. Петрушевской с традициями русской классической литературы, о низких художественных достоинствах ее произведений. Проза Петрушевской, согласно их позиции, – «чернуха», бездуховная и кощунственная, демонстрирующая безжалостность, равнодушие, отсутствие хорошего вкуса, вульгарность [39, с. 28], «беспсихологическая» проза, надуманная, далекая от реализма [89, с. 8].

Другая же группа критиков, точку зрения которой мы разделяем (С. Пахомова [41], Т. Прохорова [53], Г. Пушкарь [55]) утверждает, что Петрушевская особого типа реалист, ее творчество представляет собой

значительное явление современной литературы и уходит корнями в традиции реализма XIX века. Интерес к творчеству Петрушевской достаточно велик, и посвященная ему литература весьма обширна.

А в шоковое состояние читатели и критики впадают от «прозы» жизни, лишенной духовного начала и радости, которую писательница сознательно делает предметом исследования. В рассказах Петрушевской нет глобальных драм – лишь мелкие, бытовые конфликты, которые происходят ежедневно и не вызывают удивления, но именно они, описанные своеобразным языком обнажено просто, безысходно страшно, становятся объектом пристального внимания читателя. В её произведениях обращает на себя внимание поистине беспрецедентная концентрация негативного жизненного материала, ограниченного рамками бытовой сферы. В умении насыщать текст всякого рода жесткими житейскими ситуациями писательница не знает себе равных. Сюжеты большинства произведений не просто подсмотрены на улице, они взяты из повседневной жизни. Петрушевская замечает такие детали, которые, казалось бы, не заслуживают внимания, и ставит их во главу своего повествования. Писательница объясняла: «...Мое рабочее место на площади, на улице, на пляже. На людях. Они, сами того не зная, диктуют мне темы, иногда и фразы... А я все равно поэт. Я вижу каждого из вас. Ваша боль – моя боль» [43, с. 278].

Персонажи прозы Петрушевской, за редким исключением, не живут, а выживают. Основная тема её произведений – именно погибающая жизнь. Нельзя не согласиться с утверждением С. Пахомовой: «Человек в художественном мире Петрушевской предстает как трагическое существо, чьи разум и дух заключены в телесную оболочку, тело же требует тепла и пищи, то есть погружения в косную и темную стихию быта. Метафизический метасюжет Петрушевской можно определить как историю страданий человеческой души, мечущейся во мраке материально-телесного существования. Попытка прорыва за рамки земного бытия так или иначе ощутима во всех «бытовых» текстах писательницы» [41, с. 17].

Петрушевская-писательница изучила основательно жизнь семьи разных социальных слоев, открыла новые грани этой темы и показала её преимущественно как сферу распада общественных, социальных связей: между супругами, между разными поколениями. «Петрушевская вовсе не бытописатель <...>. В своих рассказах она показывает, как жизнь только в сфере «стяжения земных сокровищ» закрывает для человека самую возможность движения к духовному, оставляет его в безвоздушном пространстве быта», – справедливо замечает И.К. Сушилина [70, с. 39-40].

Исследуя истоки «социальной прозы» Петрушевской, Д. Шаманский находит их в судьбе писательницы и отсылает читателя к «Девятому тому», «книге вообще много объясняющей: военное детство, уличное воспитание, без матери, без денег, «еда», собранная по помойкам, детдом, затем долгие поиски выживания уже на профессиональном поприще, потом личная трагедия, потеря мужа после его долгого неподвижного угасания, безденежье, болезни детей, запреты на издания... Понятно, стало быть, и стремление писателя говорить об «обыкновенном человеке», о том, что «так бывает» (одно из самых любимых присловий Людмилы Петрушевской) – и говорить так, как этого не делали в литературе социалистического реализма (да и потом)» [86, с. 218].

Петрушевская, безжалостно разрушая любые иллюзии, в своих произведениях обнажает грубую правду жизни и раскрывает несовершенство человеческой природы. Однако именно беспощадная правда способствует пробуждению какой-то высшей веры в человека, и позиция автора по отношению к «маленьким людям» – не осуждение, но сострадание.

Колорит произведений Петрушевской – мрачный, пафос – безысходный, художественный уровень – высокий. Проза Петрушевской бросается в глаза с полуслова – интонацией, рисунком, лицами персонажей.

Творчество Л. Улицкой представляет собой целостную систему, которая выстраивается на стыке реализма и постмодернизма. В ее произведениях

традиция реализма вбирает приемы, характерные для постмодернистской эстетики (интертекстуальность, гротеск, ирония).

Писательница пишет о женщинах, и женщины – главные персонажи почти всех произведений Улицкой. Она восстанавливает классическую литературную традицию в выборе темы творчества и посвящает свои рассказы изображению жизни «маленького человека» как носителя гуманистических идеалов.

Тема её исследований – семья, её назначение, любовь, счастье и трагедия жизни, «родственники», несчастные. К примеру, в рассказе «Дочь Бухары» автор обращает наше внимание на тех, о ком мы в большинстве случаев не задумываемся – о людях, больных синдромом Дауна. А в рассказе «Народ избранный» Л. Улицкая затрагивает еще одну болезненную для общества тему – тему инвалидов. Эти небольшие частные истории поднимают огромный пласт той стороны жизни, который мы предпочитаем обходить вниманием. В женской прозе Л. Улицкой убогие, нищие, немощные – избранный народ. Их избранность объясняется мудростью, с которой эти люди подходят к жизни. Они знают, что настоящее счастье заключается не в богатстве, не в красоте, а в смирении и благодарности жизни, осознании своего места в ней. Значительное и прекрасное может быть там, где его не ожидают найти, в том, то всем своим видом говорит об обратном, – мысль, объединяющая рассказы сборника «Бедные родственники».

В цикле «Девочки», который ярко выделяется на фоне остальной прозы Людмилы Улицкой, автор с тонким психологическим мастерством изображает мир девочек-подростков, показывает особое возрастное восприятие действительности, которое, в конечном счете, определит ход их жизни. Рассказ «Подкидыш» повествует о сложно доступных пониманию взаимоотношениях сестер-близнецов, произведения «Второго марта того же года...», «Дар нерукотворный», «Ветряная оспа» – о взрослении и становлении личности, а «Бедная счастливая Колыванова» – о ее восторженной любви к учительнице.

Человек формируется в детстве – это известное утверждение писательница проверяет и вносит интересные и глубокие дополнения.

Темой рассказов сборника «Первые и последние» Л. Улицкая избирает судьбы русских эмигрантов. В рассказе «Цю-юрихь» Лидия решительно стремится выйти замуж за иностранца, считая, что за границей ее жизнь, наконец, станет счастливой. Героини рассказа «Женщины русских селений», по разным причинам, но, как правило, с верой в лучшее будущее оставившие свою страну, воспринимают новую реальность как чужую, и на чужой земле питаются теми ценностями, которые увезли с собой.

Отношения родителей и детей, поиск ответа на вопрос, на чем основывается любовь детей и родителей – тема рассказов «Установление отцовства», «Старший сын», «Певчая Маша», «Сын благородных родителей» из цикла «Тайна крови».

Сюжетная основа практически всех произведений Улицкой одинакова. Она основывается на любовных отношениях. Повесть «Сонечка» развивается как рассказ о счастливой любви. Л. Улицкая раскрывает тему запретных любовных отношений, не унижая и не оскорбляя своих героев (рассказ «Бронка»). Герои Л. Улицкой, как мужчины, так и женщины, стремятся к любви, к светлому чувству, и даже в рассказе «Голубчик» любовь мужчин описана с трепетом.

Семья, муж и жена – это постоянные темы Улицкой. Характерно, что писательница изображает и счастливые семьи, в которых чуть ли ни противоположности соединяются в прекрасном единстве («Счастливые», «Второго марта того же года...», «Старший сын»).

Женская проза Л. Улицкой – это всегда выход на новый, философско-религиозный уровень жизни. Герои ее рассказов – люди маленькие, немощные, старые, больные, отверженные современным обществом. Они никогда не спрашивают «за что?», их главный вопрос – «для чего?». Л. Улицкая открыто показывает, как при правильном отношении

несправедливое и мучительное переходит в совершенно новое восприятие жизни.

Тематика произведений Л. Петрушевской и Л. Улицкой – современная жизнь во всех её проявлениях с неудобными темами, с трагическими судьбами, со сложными взаимоотношениями в семье, с поиском выхода из жизненных тупиков, с вниманием к бытовым проблемам. Очевидна принадлежность писательниц к представительницам «женской литературы», которая выражается в удивительно тонком женском восприятии жизни, в умении сказать о «женском»: от физиологии до кухонных разговоров – и открыть в этом поэзию.

Прозаические произведения Л. Петрушевской и Л. Улицкой небольшие по объёму, но глубокие и содержательные по смыслу, по проблематике. Это утверждение попробуем доказать, анализируя рассказы «Глюк» Л. Петрушевской и «Бумажная победа» Л. Улицкой. Это рассказы о детях и подростках, об их взрослении и становлении, о детских и подростковых проблемах.

Главной героиней произведения «Глюк» Л. Петрушевской является девочка-подросток Таня. Обычная такая современная девочка: учится неважно, пьёт пиво, любит дискотеки, подворовывает деньги у родителей. У Тани нет настоящих друзей, её не принимают в свой круг одноклассники, и поэтому она пытается подружиться с ребятами, исполняя все их прихоти и желания. Она соглашается со всеми дурными идеями своих сверстников, но в итоге не получает того, что ей так хочется (проблема одиночества). Героиня ленива и неопрятна. Она редко моет голову, не следит за собой. Ей нравится Сережка, который уже пьёт водку: «Когда их класс ездил в Питер, Сережка так нахрюкался на обратном пути в поезде, что утром его не могли разбудить» [47, с. 123]. Сама Таня уже пьёт пиво: «Таня любила пиво, они с ребятами постоянно покупали баночки. Денег только не было, но Таня их брала иногда у папы из кармана. Мамина записка тоже была хорошо известна. От детей ничего не спрячешь» [47, с. 124]. Таня уже попробовала наркотические

таблетки. Её жизнь скучна, пуста, поэтому, возможно, она пытается её украсить алкоголем и наркотиками (проблема смысла жизни). О родителях она не думает, говорит, что они кричат на нее, «как больные» [47, с. 124]. Сразу видно, что с родителями у нее нет духовной близости. Нигде не звучит теплых слов «мама» или «папа», только обобщенное – «родители». Возможно, во взаимоотношениях с родителями виновата не только сама Таня. Ведь только в конце рассказа появляется отец, сидящий у постели больной дочери (проблема отцов и детей).

Таня разная. Она может быть и вежливой, и грубой. Речь ее грубая (учительницу называет «Марья», говорит «вали отсюда», «мать базарит»), лексикон бедный. Её ровесники не стесняются использовать нелитературные выражения, «думают» короткими предложениями, их словарный запас невелик, и сами они духовно ограниченные подростки (проблема культуры поведения и культуры речи).

Таня валялась на диване, когда появился прекрасный Глюк. Он был красив, как киноартист «сами знаете кто». Каждый читатель представляет в образе Глюка своего героя. Таня видит в нём своего «кого-то там». Внешняя красота, которая привлекает девочку в Глюке, навеяна гламурным образом из глянцевого красивых журналов, составляющих единственный круг её чтения (проблема понимания красоты). Классика её не интересует, поэтому за образец она принимает пропагандируемый рекламой образ супергероя, успешность которого заключается в наличии денег, дорогостоящей машины, шикарного дома. Глюк – это нечистая сила, он все знает о Тане, ее мысли ему тоже известны, а когда он совсем осваивается, от него идет запах вони, дыма, как с помойки. И как всякая нечистая сила он искушает героиню легкой, праздной жизнью. В общем, он дьявол, который хочет заполучить невинную душу. Ведь Таня еще ребенок, она пока неспособна делать зло, даже не всегда понимает, что творит. Ее легко обмануть. Дьявол потому выбрал Татьяну, что увидел, как она нравственно слаба, одинока, совсем не знает жизни, доверчива, и в голове её путаница. Видимо, никто не привил Тане того, что мы называем «вечными

ценностями», никто не показал, как может быть интересна и разнообразна жизнь (проблема воспитания).

Глюк предлагает исполнить три желания Тани. Свой выбор она сделала не в пользу прекрасного (проблема нравственного выбора). Девочка пожелала иметь много денег, большой дом и жить за границей (проблема истинных и ложных жизненных ценностей). Три типичных желания современного подростка, которые навешаются современными средствами массового развлечения: заграница, материальный успех, желание оторваться от семьи (проблема отрицательного влияния рекламы на сознание подрастающего поколения). Желания исполнились. Героиня довольна новым домом, как у Барби: «Класс! Мечта!» Но ведь Барби – кукла. Она не живая. Одно уже это сравнение дома мечты с кукольным домиком вызывает тревогу. Получается, что Тане хочется быть куклой. Страшно, что она уже и так почти кукла. «Таня не привыкла планировать, что есть, что пить завтра, что надеть, как постирать грязное и что постелить на кровать» [47, с. 124], не может обеспечить себя едой, одеждой, распорядиться деньгами, потому что все это дома в настоящей жизни делают родители (проблема выбора жизненного пути). Исполненные Глюком три желания не сделали Таню счастливой. Она не продумала детали: не умела читать на иностранных языках, не знала географии, дом её где-то плюхнулся на берегу моря. Счастье разрушается. Она ходит по незнакомому городу голодная, раздетая, теряет чемодан с деньгами. У героини меняется настроение, появляются усталость, раздражение, злость, отчаяние, оттого что она потеряла все, что ей дал Глюк. Она не думает, что теряет большее: теряет душу. Таня заблудилась (эта сцена символична. Девочка уже давно сбилась с правильного пути). Она ругает себя за неправильно сформулированные желания. И тут вновь появился Глюк. Только теперь от него исходит какой-то гнилостный запах. Он предлагает Тане помощь (проблема нравственного выбора). Героиня на этот раз захотела, чтобы все ее желания исполнялись. Глюк соглашается, но с условием, что она никогда никому не будет помогать, никого не будет спасать.

Характер девочки дан в развитии. Ко времени второй встречи с Глюком она изменилась в худшую сторону. Она уже не думает, что загадать, не сомневается, а требует. Внешняя красота её становится всё ярче, выразительнее, а желания все более мерзкими, гадкими. Выполняя очередное желание Тани, дьявол предупреждает: «Если ты захочешь кого-нибудь спасти, то на этом твое могущество кончится. Тебе уже ничего никогда не достанется. И тебе самой придется худо» [47, с.124].

– Да никого я не захочу спасти! – сказала, трясась от холода и страха, Таня. – Не такая я добренькая» [47, с.124].

Теперь-то уж дьявол уверен, что Таня не захочет кого-либо спасти, ведь у нее нет друзей, она ни к кому не привязана, готова на все. Ей хочется, чтобы все, что она задумала, исполнялось. Однако желания загадывает не те. Например, вместо того, чтобы избавить Сергея, который ей нравится, от алкогольной зависимости, она заказывает ещё больше наркотиков и алкоголя. Ей никто не нужен. Она пьёт, веселится. Теперь у нее есть компания, о которой так мечтала. Героиня опускается все ниже и ниже. Раскаяния нет (проблема истинных и ложных жизненных ценностей). Далее последовала оргия с алкоголем и наркотиками. Закончилось все пожаром и гибелью 25 одноклассников Тани (проблема алкоголизма и наркомании). Она одна выжила. Поняв, что произошло, Таня находит силы подумать о своих одноклассниках, почувствовать ответственность за них, свою вину перед ними. Она загадывает желание, чтобы все ее друзья спаслись, чтобы все было, как раньше (проблема добра и зла).

Желание исполнено, Глюк исчез, кошмар закончился. «Тут же раскололась земля, завоняло немыслимой дрянью, кто-то взвыл, как собака, которой наступили на лапу», – читаем мы. И совершилось чудо! [47, с. 125].

Мы вновь видим Таню в её комнате. Она только что пришла в себя после недельного бреда, вызванного 40-градусной температурой, гриппом. Рядом с ней отец. Она понимает, что ей приснился страшный сон, интересуется судьбой одноклассников. Мы понимаем, что Таня любит своих сверстников,

их жизнь ей небезразлична, она не конченный человек. На первый взгляд автор никак не оценивает поступок Тани. Однако мы догадываемся, что последнее желание Тани – своеобразное мерило нравственности, гуманности (проблема нравственного возрождения).

Неожиданным оказывается конец рассказа. Все ли Таня поняла? Надолго ли ей хватит понимания, куда могут привести наркотики? Л. Петрушевская оставляет Тане право самой сделать дальнейший выбор, ведь у нее в сумочке лежит еще одна таблетка, за которую она еще не отдала деньги. Изменится ли Таня, откажется ли она от таблетки – писательница нам не говорит. Наверное, Людмила Петрушевская права, считая, что каждый человек сам должен сделать выбор в своей жизни. Хочется верить, что Таня навсегда запомнит, как, она, теряя сознание в наркотическом угаре, просила свободы, поймёт, что наркотики лишают человека воли, заставляют его быть зависимым. В рассказе «Глюк» Людмилы Петрушевской кратко, но ёмко отражаются существующие в обществе проблемы.

Действие рассказа «Бумажная победа» Л. Улицкой происходит в тяжёлые послевоенные годы. Его герой – мальчик Геня Пираплётчиков, болезненный, жалкий, несамостоятельный, не умеющий постоять за себя, у него прыгающая походка, всё время заложен нос, в шерстяной лыжной шапочке с поддетым под нее платком и в длинном зеленом шарфе, обмотанном вокруг шеи. Помимо этого у него не было отца. Отцов не было у половины ребят. Но в отличие от других, Геня не мог сказать, что его отец погиб на войне: у него отца не было вообще. «Когда солнце растопило чёрный зернистый снег и из грязной воды выплыли скопившиеся за зиму отбросы человеческого жилья – ветошь, кости, битое стекло, – и в воздухе поднялась кутерьма запахов, в которой самым сильным был сырой и сладкий запах весенней земли, во двор вышел Геня Пираплётчиков» [74, с. 38].

И ветошь человеческого жилья, и грязная вода, и появление главного героя – всё в одном ряду, в одном предложении. Показана дисгармония в

природе, и это предвосхищает изображение внутреннего мира главного героя (проблема внутренних переживаний, душевной тревоги).

Дети относятся к нему враждебно, его никто не принимает в игры. Все ребята над ним издеваются, обзывают его: «Генька хромой, сопли рекой!» [74, с. 38], кидают в него комья с грязью. Они ненавидят мальчика за его болезненность, физический недостаток, несамостоятельность, неумение постоять за себя. «Он оглянулся: кидался Колька Клюквин, кричали девчонки, а позади них стоял тот, ради которого они старались, – враг всех, кто не был у него на побегушках, ловкий и бесстрашный Женька Айтыр» [74, с. 38] (проблема неприятия одних детей другими, проблема непонимания между детьми, проблема детской жестокости).

Лидером среди ребят является Женя Айтыр. Он физически здоровый мальчик. У него есть подчинённые, то есть те, как пишет автор, кто у него на побегушках. Власть Жени основана на страхе, подчинении и подавлении других (проблема истинной и мнимой дружбы).

Геня отличается от других ребят, он по другую сторону. Звучит вывод: «Всё это вместе взятое делало Геню очень несчастным человеком» [74, с. 39] (проблема одиночества). Далее читатель узнаёт, что Геня живёт с мамой и бабушкой (проблема женского воспитания.) «Крохотная бабуська в бурой шляпке» сама нуждается в защите. Как она может уберечь от «бандитов и воров» своего внука? Ни помочь, ни указать выход из сложной жизненной ситуации она не сможет. Единственное, что ей под силу, это завязывать внуку шарф и водить его в школу и на прогулку. О матери мы узнаём только из её диалога с бабушкой. Именно здесь происходит завязка произведения: «Я думаю, надо пригласить их в гости, к Гене на день рождения», – нелегко матери даётся это решение – собрать всех в своём доме на празднование дня рождения сына, но она не видит другого выхода (проблема выбора).

Геня очень переживал перед приходом ребят. Мальчик тоскливо оглядывал комнату. Больше всего его смущало блестящее черное пианино, такого, наверняка, ни у кого не было. Книжный шкаф, ноты на этажерке – это

было еще простительно. Он понимает, что черное пианино смутит детей, потому что такого ни у кого из них не было. Когда пришли гости, мама Гени сыграла на пианино. На ребят большое впечатление произвела игра: «... мама выдвинула вертящийся табурет, села за пианино и заиграла «Турецкий марш» [74, с. 39]. Сестрички заворожённо смотрели на её руки, порхающие над клавишами. У младшей было испуганное лицо, и казалось, что она вот-вот расплачется» [74, с. 39] (проблема понимания красоты и благотворного влияния музыки).

Атмосфера дома – это атмосфера добра: звучит музыка, всех угощают, относятся к каждому ребёнку, как к своему: «... а бабушка суетилась около каждого из ребят точно так же, как суетилась обычно около Генечки» [74, с. 39]. Всё это благотворно действует на ребят (проблема дома, семьи). Читатель узнаёт, что Геня умеет делать из бумаги разные предметы, он был «великим мастером этого бумажного искусства», играет на пианино, и это что вызвало у некоторых детей «почти» восхищение (проблема творчества).

Этот дом, тепло, щедрость, любовь, царящие в нём, можно сравнить с храмом. Происходит изменение, преображение всех детей в этой атмосфере (проблема нравственного перерождения человека).

Сам Геня из сопливого, презренного существа превращается в нечто значимое, причастное к этой музыке и к этому бумажному творчеству. И выходят у него не пули, не орудия борьбы, что было привычно и понятно детям послевоенного времени, а чудо-создания, которые потрясают опалённое войной детское сознание. Меняются дети: «Он словно впервые увидел их лица: не злые. Они были совершенно не злые ...

– Генечка! Пожалуйста. Все его благодарили» [74, с. 39].

Музыка, как и природа, помогает изменить непримиримых врагов. Мир, который окружает детей, серый, бедный, в нем мало ярких пятен. И вот в их жизни появляется музыка, яркая, богатая, красивая, и наполняет их мир цветом. Искусство делает обыденную серую жизнь красочной и богатой. Музыка укрепила силу духа Гени (проблема влияния искусства на человека).

Изменились отношения между детьми. Победа одержана не бумажная, настоящая. Победил дом. Победила мама, бабушка и Геня с помощью музыки, доброты и творчества. Бумажные игрушки сделали возможной реальную победу (проблема утверждения нравственных ценностей).

В рассказах Улицкой финал остается открытым. Читателю хочется надеяться, что главный герой рассказа «Бумажная победа» нашёл своё место среди ребят, но возможен и другой вариант: на следующий день начнётся то же самое, что мы видели в начале рассказа – полная разобщённость героев.

Как видим, для малой прозы Л. Петрушевской и Л. Улицкой характерны своеобразие проблематики, интерес к внутреннему миру детей и подростков в период их взросления и становления, «женский взгляд» на их мир.

### **3.2. Мотивы дома и бездомья в произведениях Петрушевской и Улицкой**

Есть в русской классической литературе мотивы и образы, за которыми стоят не просто конкретные, но предельно расширенные, обрастающие множеством смыслов понятия. Одним из них является мотив Дома. Дом не только как жилище, место обитания, но как быт и стиль жизни, надежный, привычный, устоявшийся уклад и порядок, традиции, семейные ценности, вкусы, культура семьи. А для нашего кризисного времени характерна сокровенная мечта о доме, как месте, где можно укрыться от жизненных бурь, где рядом самые близкие люди, которые тебя всегда поймут и помогут в трудную минуту.

Мотив дома в произведениях Петрушевской развивается не в русле русской классической традиции, а имеет свои особенности. Это, скорее всего, бездомье. «Мотив бездомья, который в современном литературоведении принято связывать, в первую очередь, с творчеством М. Булгакова, – отмечает Е. Проскурина, – на самом деле является сквозным для всей российской литературы XX века. Его главными обертонами становятся мотивы

разрушения родового гнезда, «коммуналки» и общежития. Последовательно подчиняя свои действия логике и целям этого мира, герой постепенно теряет личностные черты, от лица отнимается лик, и человек становится безликим, то есть никем» [51, с. 140].

Для творчества Петрушевской характерно воспроизведение темы, проблемы, мотива произведения в заглавии. Заглавие считается обязательным компонентом «рамы», оно задает установку на восприятие всего произведения и становится ключом к его интерпретации. Практически все заглавия текстов Петрушевской символические. В центре заглавия, состоящего из одного, двух, реже трех и более слов, – одна метафора, в которой заключается смысл текста. Слово «дом» автор использует, называя и отдельные рассказы («Дом с фонтанами», «В доме кто-то есть», «Тайна дома»), и сборник «Дом девушек», и сказку («Барби и кукольный дом»).

Название сборника «Дом девушек» совпадает с заглавием одного из рассказов, где речь идет о разных судьбах непохожих друг на друга девушек, которые построили дом и живут под одной крышей. И это название метафорично: это дом, где обитают женщины, ведь именно они, как правило, являются главными героинями рассказов и повестей.

Дом – художественное пространство и место действия многих произведений писательницы. Хронотоп автора герметичен («Свой круг», «Изолированный бокс» и т.п.) Присутствует и топос Дома, Очага, но чаще всего — в искаженных, изуродованных формах как в рассказе «Отец и мать». Дом, описанный в этом произведении, наполнен детьми, но жизнь в нём невыносимая из-за постоянной ревности матери, устраивающей сцены дома, на улице, на службе, в общественных местах. Родители ненавидят друг друга: «Мать Тани болела острой ненавистью к своему мужу, ненавистью труженицы и страдательницы к трутню, к моту и предателю интересов семьи, хотя отец каждый вечер возвращался в лоно этой семьи и брал на руки очередного маленького, но мать и этот жест трактовала как уловку, как подлый финт провинившегося кобеля, и они чуть не раздирали маленького пополам – отец,

чтобы не дать его взбешенной матери, а мать, чтобы не дать отцу повыставляться и поиграть в бесчестную игру, в отца семейства, при полном отсутствии к тому оснований» [45, с. 48]. Ни спокойствия, ни заботы друг о друге, ни ласковых обращений, ни семейного тепла – ничего, кроме злобы, ненависти, истерик.

В рассказах герои существуют в замкнутом пространстве «своего круга». Любые попытки пересечь границу и вступить в «круг» другого чаще всего оборачиваются еще большим отчуждением.

Дом, город – это ловушка, в которой люди пытаются выжить по своим собственным законам. Герой одинок и предоставлен самому себе, недоверчив, способен в любой момент или дать отпор насилию или, наоборот, пасть его жертвой. Замкнутость пространства служит свидетельством разобщенности людей, их обособленности друг от друга.

В рассказе «Гигиена» в квартире одного из многоэтажных домов разыгрывается страшная трагедия. Когда речь заходит о выживании в охваченном эпидемией неизвестной болезнью городе, жители одной из квартир превращаются сначала в мародеров, а затем и в убийц. Писатель так описывает эти метаморфозы: «Николай пошел с рюкзаком и ножом, их там внизу оказалась целая группа людей, милиционера окружили, подмяли, через витрину стали впрыгивать и выпрыгивать люди, кто-то подрался с женщиной, отобрал у нее чемодан с хлебом, ей зажали рот и утащили в булочную. Наконец пришел Николай с очень богатым рюкзаком – тридцать килограммов сушек и десять буханок хлеба» [44, с. 124]. А уже через несколько дней «Николай ушел ночью в гастроном, он взял с собой рюкзак и сумки, а также нож и фонарик. Он вернулся, когда было еще темно. Добыл он немного. Дедушка был очень рад, он пришел в полный восторг. Нож Николай обжигал на газовом пламени.

– Кровь – самая большая инфекция, – заметил дедушка» [44, с. 124]. И это превращение обычного человека в беспощадного даже к родным людям убийцу занимает несколько дней – через пару дней он спокойно запрет

больную дочь в комнате, чтобы не заразила других, жену – в ванной, чтобы не выпустила дочь. Так же поступит и с родителями жены.

Во многих произведениях писательницы квартира является сюжетообразующим элементом и выступает объектом бытовых конфликтов и вражды из-за желания обладать квадратными метрами. Энергичные и цепкие герои умеют закрепиться в квартире и даже расширить свою жилплощадь, а неудачники, наоборот, легко теряют ее.

Мотив квартиры как поля боя и проблемы наследования проявляется в рассказах «Хэппи-энд», «Борьба и победа», «Вопрос о добром деле» и многих других. В доме, у семейного очага, где всем родственникам должно быть тепло, уютно, спокойно, ведётся война за жилплощадь, происходит вытеснение кого-то из членов семьи с этой жилплощади, приводящее его к нравственной деградации (в повести «Маленькая Грозная» к пьянству) либо мешающее герою обрести место в социуме (повесть «Время ночь»). Некоторые коллизии рассказа «По дороге бога Эроса» и повести «Маленькая Грозная» напоминают обстоятельства вытеснения постылых детей госпожи Головлевой (роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы»).

Героиня повести Петрушевской «Маленькая Грозная», величественная и страшная личность, энергичная и деятельная натура, направляет свои усилия к достижению единственной цели – сохранить за собой огромную квартиру, не пуская туда никого из родни; «жить в покое и на свободе одной в квартире» [45, с. 92]. Ей удается отстоять неприкосновенность стопятидесятиметрового жилища, но сама она умирает в психбольнице на руках отнюдь не своей любимицы-дочери, а ненавидимого сына.

В повести «Время ночь» четыре поколения семейства, расположившись в двухкомнатной квартире, буквально физически вытесняют друг друга из жизненного пространства. О. Славникова замечает: «Квартира в доме – почти природное образование, дощатый плот или скорее рукотворный остров: клочок деревянной суши, данной семейству раз и навсегда. За пределами острова плещется смертельная жизнь, где вытесненные бедолаги

выбрасываются из чужих окон и побираются по помойкам» [68, с. 54]. Чтобы освободить хотя бы часть территории, представительницу старшего поколения Серафиму отправляют на временно-постоянное лечение в больницу. Эта больница – уже почти потусторонний мир, где, правда, можно и должно навещать умерших. Переселение старухи из больницы в дом престарелых равносильно выкидыванию на помойку (страшное испытание для Анны Андриановны, поскольку она перестанет получать на руки бабкину пенсию) и есть ещё одно умирание, смерть внутри смерти. Однако перемещение в интернат не является окончательным уходом. Бабкин полутруп будет там как в открытой могиле – и при этом продолжит питаться и испражняться. Конечно, Анна Андриановна могла бы предотвратить повторный бабкин уход, то есть забрать старуху домой. Но тогда умирание распространится и грубо и вещественно захватит остров, который героиня бережёт, повинаясь мощному инстинкту.

Складывается впечатление, что персонажи этой истории слишком долго живут и мешают друг другу. Анна Андриановна в глубине души понимает, что единственное благо, которое она может совершить для своего потомства, – побыстрее умереть и освободить жилое место дочери Алёне, нарожавшей троих детей от разных мужей. О. Славникова пишет: «Сосуществование нескольких поколений приводит к тому, что мир мёртвых внедряется в мир живых. Тот свет и этот не разделены преградой невозвратного перехода, но имеются вместе с тем реальные предметы и пустота между ними. Эта пустота принимает порой причудливые и страшноватые формы, которые люди повседневно не замечают. Петрушевская, исследуя пустоты между людьми, сумела увидеть это вторжение, внедрение неживого» [68, с. 59].

Отсутствие квартиры у режиссера Саши – одна из причин ее загубленной жизни: «<...> Саша передвигалась по городу от квартиры к квартире, от комнаты к комнате, от матраца на полу к раскладушке, и каждое утро, осторожно выбираясь из очередного чужого гнезда, вероятно, хитроумно

планировала следующий пункт своего кочевья, пока не откочевала навеки, сунувшись в петлю: но об этом после» [47, с. 89] (рассказ «Жизнь это театр»).

В мире прозы Петрушевской пространство жизни каждого из героев замкнуто. Люди безумно одиноки, они практически лишены возможности слышать и понимать друг друга, но в рассказах об «иной реальности» замкнутость времени и пространства нарушается. Автор даёт возможность своим героям побродить по лабиринтам «измененного времени», и встретиться с человеком одной души с другой, познать и понять себя, испытать мгновения душевного единения. И в эти моменты преодолевается бессмысленность и трагизм человеческого существования.

В рассказе «Черное пальто» (цикл из «иной реальности») дом отдаленно напоминает лабиринт, по которому блуждает героиня в поисках собственных воспоминаний. Главная героиня – молодая девушка, оказавшаяся на «краю дороги» зимой в незнакомом месте, мало того, «она была одета в чье-то чужое черное пальто» [45, с. 79]. Девушка вообще не понимает, кто она такая, как ее зовут, откуда эта одежда, в которой «карман со спичками, бумажкой и ключом» [45, с. 79]. Как-то все несвязанно, непонятно, сухо, «не хватает воздуха», как будто кто-то душит. Все просто. Мы оказываемся в мире для самоубийц. Бог дает им десять спичек – десять заповедей, благодаря которым они еще могут спастись, еще могут выжить.

«Черное пальто» – это одежда Смерти, которая своими костлявыми пальцами жаждет вырвать молодые, гулко стучащие сердца и съесть их, давясь свежей грешной кровью. Появляется темный туннель, по которому девушка «легко бежала, почти не касаясь пола, неслась как во сне» [45, с. 80], потом – темный дом, лестница, закрытые двери квартир, которые, как по волшебству, вдруг открываются одним ключом. Для передачи состояния героини неоднократно повторяются слова-штампы: «сердце громко билось, стучало в пересохшем горле», «сердце у нее громко стучало» [45, с. 80]. В конце рассказа героиня находит вместе со светом (горящей спичкой) свои воспоминания и обретает в себе силы изменить жизнь, переоценить ее. К ней в

последний момент возвращается истинное осознание ценности жизни. Конечно, в «страшных историях» Петрушевской картина не столь мрачна, как во многих ее реальных рассказах. Тем не менее, в сюжете «Черного пальто» многие ситуации и отдельные детали заставляют вспомнить о той самой темной стороне обыденной жизни, которая обычно является предметом изображения в реальных произведениях писательницы.

И только в сказке «Барби и кукольный дом» как образец настоящего дома изображается кукольный домик Барби, построенный для сказочной героини дедом Иваном и получивший первый приз в передаче про умельцев. Эти маленькие тексты – сказки складываются в игрушечный домик, симпатичный макет большого здания, становятся как бы уменьшенными вариантами прежних прозаических вещей. Но домик кукольный, а в реальных рассказах трудно найти образ настоящего Дома.

И в произведениях Петрушевской, освещающих все стороны жизни без ограничения, звучит пафос отрицания действительности, внимание к вечным болевым проблемам времени, сострадание к человеку, не находящему покоя и умиротворения в своём Доме.

В «женской прозе», где семья, дом являются смыслом существования, мотив дома воспринимается как важная категория духовной жизни человека. Это утверждение относится и к прозе Л. Улицкой, в рассказах которой дом является воплощением бытия человека, то есть предполагает существование человека в сфере частной жизни (семье) и социума (истории).

Восприятие дома многогранно и реализуется через сопоставление художественно-эстетических категорий: дом и история, дом и семья, дом и проблема личности, дом и проблема счастья и т.д. Семантика дома в произведениях писательницы отражает ценностный аспект – дом как возможность семейного счастья, существования счастья для его обитателей.

Жизненный опыт поколения Улицкой, видевшего попытки социалистической культуры разрушить традиционный дом-гнездо и создать новую модель дома-коммуны, общежития и вынужденного обживать

различные воплощения дома: от барака и общежития до коммуналки, стал неопределимо полезным, когда в произведениях 1980–1990-х годов наметилась тенденция воссоздания частного дома, дома одной семьи.

И традиционный образ дома, и его новая модель встречаются в рассказах писательницы: пространственные образы временного дома (общежития, жилья эвакуации, гостиницы), коммунальной квартиры как особого общесемейного жилья (двора), отдельной квартиры-дома и «пустого» дома, из которого уходит дух семейственности. В повести «Сонечка» представлены практически все из перечисленных типов дома. Дом как временное пристанище предстает в виде жилья командированного ссыльного Роберта Викторовича, мужа Сонечки: «Они жили лучше многих. В подвале заводууправления художнику выделили безоконную комнату рядом с котельной. Было тепло. Почти никогда не отключали электричества. Истопник варил им картошку...» [76, с. 27]. По окончании командировки семья переезжает на основное место ссылки, в башкирское село Давлеканово, где оказывается в «зыбком домике из сырых саманных кирпичей» [76, с. 34]. Но нищета, холод, голод, зыбкость, временность, неустроенность жилья компенсируется духом семьи, рождающимся в нечеловеческих бытовых условиях. Для Сони и Роберта Викторовича именно временный, зыбкий домик наполняется самыми дорогими семейными воспоминаниями: «На всю жизнь сохранила Соня рисунок каждого дня, его запахи и оттенки и особенно, преувеличенно и полномерно, – каждое слово, сказанное мужем во всех сиюминутных обстоятельствах» [76, с. 43]. «Зато каждый вечер он отворял дверь своего дома и в живом огнедышащем свете керосиновой лампы, в неровном мерцающем облаке он видел Соню...» [76, с. 44]. Здесь очевидно автор акцентирует внимание не на описании обстановки дома, а на ощущении дома-очага, где всегда горит огонь, дома-крепости, где чувствуешь себя защищенным, дома – берега, где живет жена и мать. Во враждебном человеку мире даже временный дом даёт стабильность, внутренний порядок, любовь и счастье.

Позже семья переезжает в целую четверть двухэтажного дома. Это была возможность осуществления мечты. Соне «...страстно хотелось нормального человеческого дома, с водопроводным краном на кухне, с отдельной комнатой для дочери, с мастерской для мужа...» [76, с. 50]. Наконец, она приобретает дом – гнездо, где есть возможность приглашать гостей, давать обеды. Таким образом, выделяется следующее воплощение образа дома – дом как центр притяжения, идеальное место, в котором главными атрибутами являются уют, любовь.

Однако мир идеального дома, с таким старанием создаваемый Сонечкой, начинает разрушаться. У дочери Тани появляется отдельная комната («светелка»), у мужа – мастерская-терраса. Члены семьи отгораживаются друг от друга стенами личного пространства и начинают жить своей обособленной жизнью. У Роберта Викторовича появляются новые друзья-единомышленники, и «его замкнутый дом превратился в своего рода клуб» [76, с. 53]. Дочь водит в свою светелку многочисленных поклонников: «Тане не было дела до материнского кухонного хозяйства: она существовала теперь в дымке влюбленности» [76, с. 77]. И лишь Соня старательно продолжает создавать домашний уют, выстраивать семейное счастье. Не случайно только у этой героини нет отдельного замкнутого пространства, ей принадлежит весь дом. Новый дом становится для Сони большим, «ей вдруг стала мала ее семья» [76, с. 90]. Она мечтает о детях, именно поэтому ее так радует появление в доме Яси. Границы дома размыкаются, а семья начинает разрушаться. Для Роберта Викторовича границы собственного дома становятся тесными. Вновь приходит слава, появляется в его жизни любовь к юной девушке. А притяжение дома окончательно ослабло. И как следствие внутреннего разрушения жизни героев наступило его пространственное уничтожение. Любимый, счастливый дом, семейное гнездо, мечта Сони, определен под снос. Именно в этот момент она узнает об изменах мужа и понимает, что семнадцать лет ее счастливого замужества закончились, что ей ничего не принадлежит: ни Роберт Викторович, ни Таня, ни дом. Новая одинокая жизнь Сони началась

переездом в неудобную трехкомнатную квартиру, которая постепенно превращается в пустой дом. А Роберт Викторович остается жить в своей мастерской. Так обретение героями нового пространства стало ещё одним шагом к разрушению семейных отношений.

В малой прозе Л. Улицкой можно выделить гендерное разделение пространства дома. Так, мужским пространством выступает кабинет или мастерская («Конец сюжета», «Лялин дом», «Искусство жить», «Голубчик» и др.). Обычно это дальняя комната дома. Также остается неизменным «негласный запрет» на посещение этого пространства домочадцами. Женское пространство – кухня. Так, в рассказе «Лялин дом» понятие «дом» суживается до одной комнаты – кухни.

Другие виды дома присутствуют в рассказах Л. Улицкой «Явление природы», «Счастливые», «Зверь», «Голубчик». Во-первых, это «дом – пустое пространство». Возникновению образа пустого пространства, как правило, предшествует смерть хозяина дома или одного из членов семьи. Так, в рассказе «Явление природы» Маша удивляется, что пока была жива Анна Вениаминовна, «эта ветхая квартира была роскошной» [76, с. 129]. В рассказе «Счастливые» квартира семейной пары приобретает статус пустого дома после смерти сына Вовы, а черты настоящего дома приобретает могилка сына. Происходит перенос дома и семьи из жизни в смерть. Пространство становится пустым после ухода одного из жителей (распада семьи).

Созидательный образ дома представлен в рассказе «Путь осла». Дом Женеваевы в маленькой деревушке притягивает семью уютом, пониманием, успокоением. Камин – очаг дома. На страницах рассказа дается подробное описание быта, детально представлена вся обстановка. Это образ дома-гнезда.

В произведениях Л. Улицкой представлены три модели: дом, квартира и коммуналка. Пространство дома – воплощение идеального мироустройства. Пространство квартиры, также как и дома, является статичным образом. Коммуналка, общежитие воплощает мотив потери дома. Убедительно звучит пример о различии образа кухни в коммуналке и в квартире. В квартире кухня

– пространство семейное, относящееся к частной жизни семьи: «Трое мальчиков уступили места за столом в большой комнате гостям, сами устроились на кухне, по-домашнему» [74, с. 8] («Старший сын»). Пространство коммуналки характеризуется отсутствием семейных тайн, общежитием: «Гроб стоял в кухне – в самом большом помещении квартиры, где проходили свадьбы, общественные собрания и похороны» [74, с. 8] («Финист Ясный Сокол»). Писательница высказывает мысль о невозможности семейного счастья в пределах дома-коммуны.

В малой прозе Л. Улицкой звучит и мотив бездомья, который понимается не только как факт материального отсутствия стен и крыши, но и как потеря традиции, нормы, духовности. По Л. Улицкой, разрушение происходит в той семье, в которую приходит бездомный герой. Так в повести «Сонечка» бездомного героя, Ясю, в дом приводит дочь Таня. Вскоре Яся разрушает семью Сонечки. Для героев прозы Л. Улицкой отсутствие дома – осознанный прием, указывающий на неблагополучие мироустройства и мироощущения героя.

В рассказе «Лялин дом» дом, в значении семья, после измены Ольги Александровны с Казиевым (героем бездомным), разрушается: квартира, лишённая любви, уюта и понимания превращается в сумасшедший дом.

Таким образом, в малой прозе Л. Улицкой выделены несколько видов воплощения образа дома: дом – идеальное целостное пространство, место реализации семейного счастья героев; дом – коммуналка, где пространство характеризуется отсутствием семейных тайн, это общежитие, в пределах которого невозможно обрести семейное счастье; квартира с гендерным разделением территории – нецелостное пространство, где герои живут своей обособленной жизнью, что впоследствии обрекает семью на разрушение.

Образ дома – один из ключевых в творчестве Л. Улицкой и Л. Петрушевской. В русской традиции дом определяется как жилище, убежище, область покоя, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода. Он выполняет защитную

функцию, становится хранилищем подлинных ценностей: культурных, семейных, нравственных. Восприятие дома в литературе относится к категории духовной жизни человека. Через его образ реализуется ценностная модель семьи. Именно дом знаменует настоящую семью, связывается с семейными героями, бессемейные, в свою очередь, остаются в пространстве «бездомья».

### **3.3. Экспликация мотива «семья – одиночество»**

Семья – одна из основных тем современной женской прозы. В традиции русской классической литературы семья – это нравственная основа человеческого быта или бытия. «Мысль семейная» пронизывает практически все произведения XIX века. Век же XX – страшный и трагический – внес свои коррективы в восприятие этой темы. Революция, разрушившая привычную систему нравственных координат, практически разрушила семью. В эстетике соцреализма семья становится скорее символом буржуазности, чем символом счастья, «ячейкой» государственной машины. Совершенно закономерно, что к концу XX века «мысль семейная» перестала быть главной для литературы, а человек в мире, где безумие становится нормой, обречен на одиночество. Исследованию мотива семьи и одиночества уделяют особое внимание современные писательницы Л. Петрушевская и Л. Улицкая.

Следуя логике Л.Н. Толстого «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему», Л. Петрушевская в своих произведениях показывает, как «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Такой подход к изображению семьи объясним. Л. Петрушевская описывает частную жизнь и быт в условиях советской системы, которая служит фоном для разворачивающихся трагических событий. Семья существует в условиях душного тесного пространства, когда стремление к эмансипации и самореализации ведут к всеобщей раздробленности и разобщённости, а отступление от существующих прежде законов, касающихся

института семьи и брака, приводят к появлению псевдосемей. Это такие семьи, в которых отсутствует взаимопонимание и поддержка, где царит враждебность, ненависть, где нет любви детей к родителям и родителей к детям. Никому ни до кого нет дела, каждый живёт сам по себе. Именно такие псевдосемьи становятся главным объектом изображения Петрушевской. Можно выделить признаки их аномальности. Это и семьи, где есть отец, мать и дети, но нет взаимопонимания (рассказ «Отец и мать»). Это и неполные семьи, в которых мать одна воспитывает ребёнка (рассказы «Чудо», «Сокровище», «Дитя»). Есть ещё одна разновидность псевдосемьи по Петрушевской, в которой бабушка воспитывает ребёнка («История страха», «Где я была»).

Женщина в советское время несла на своих плечах двойную нагрузку – в семейной и общественной жизни. Она постепенно превращалась в некое бесполое, асексуальное, замученное бытом «облезлое» существо, а всё женское сводилось к нулю: «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» (рассказ «История Клариссы»). В таких социальных условиях мужчина превращался в неполноценного, безвольного, инертного субъекта, а женщина оказывалась перед необходимостью брать инициативу на себя, становиться сильной, агрессивной, способной «менять пол». Такая ситуация способствовала появлению нового типа псевдосемьи – женской. О неестественности такой разновидности семьи рассуждает героиня повести Л. Петрушевской «Время ночь» Анна Андриановна: «И я видела такие женские семьи, мать, дочь и маленький ребенок, полноценная семья! Жуть и кошмар. Дочь зарабатывает, как мужик, содержит их, мать сидит дома, как жена, и укоряет дочь, если она не приходит домой вовремя, не уделяет внимания ребенку, плохо тратит деньги и т. д., но в то же время мать ревнует дочь ко всем ее подругам, не говоря уже о мужиках, в которых мать точно

видит соперников, получается в результате полная мешанина и каша, а что делать?» [47, с. 124].

Вторая причина появления такой аномальной семьи – повторяемость женского психологического сценария. Пример превращения женщины любящей в женщину убивающую показан в повести «Время ночь».

Через всю прозу писательницы проходит мотив «больного семейства», в котором изувеченные до предела корни бессильны дать здоровое потомство. Автор развивает идею обречённости человека на психические отклонения с момента рождения. «Болезнь – естественное состояние героев Петрушевской», – считает О. Лебедушкина. Однако, по ее мнению, «бытие проступает сквозь боль, кровь и грязь, через повседневную уродливость» [30, с. 203]. Болезнь – это стесненная в своей свободе жизнь. Писательница не проводит чёткой грани между морально – этической и психической патологией, потому что всякая патология есть форма ущербного приспособления к окружению. Неудовлетворённая потребность в общении, проблемы в самореализации неизбежно ведут к болезни (рассказы «Свой круг», «Горилла»).

Лейтмотивом произведений Петрушевской есть уход из семьи (рассказы «Проходят годы», «Перегрев», «Вещи великого человека», «Бессмертная любовь», «Сети и ловушки», «История страха»).

Петрушевская открыла новые грани жизни семьи разных социальных слоев, писательница изучила основательно и показала семью преимущественно как сферу распада общественных, социальных связей: связей между разными поколениями, между супругами.

Смерть героини рассказа «Новые Гамлеты» становится не кульминацией, а завязкой трагедии, началом распада семьи. Новые Гамлеты – это и сыновья, не простившие отца, но унаследовавшие его комплекс саморазрушения, это и сам отец Петр. Разрушив семью (не просто оставив, но – прокляв детей), он чувствует себя (именно – себя!) несправедливо обиженным, и на пороге вечного холода и одиночества вопрошает пустоту: деточки, дети мои, быть или не быть? Был я или не был? Петрушевская так

говорит о распаде семьи: «И тогда настал период исхода... Знала бы ты, мама, чем обернулось твое 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» [46, с. 142]

В творчестве Петрушевской функционируют и история создания, и история распада семьи. Она изображена в повести «Свой круг». Это произведение — монолог смертельно больной женщины, оказавшейся вне привычного круговорота жизни. «Свой круг» — друзья, близкие с университетской поры, которые собираются на пятничных вечеринках. Героиня предстает отчасти как бытописатель повседневной жизни сообщества и как главное действующее лицо. Это женщина, сознающая себя «умной» (эта автохарактеристика неоднократно повторяется в тексте), властной, иронизирующей над всеми: «всегда ко всем с насмешкой».

В «своем круге» все переженились, бывшие жены собираются с бывшими мужьями за одним столом. Со временем этот круг постепенно начинает распадаться, наступает кризисная фаза в отношениях описываемых героиней персонажей. У героини умирают родители. Затем сама героиня заболевает, сознает близость смерти, ее покидает муж, на руках у нее остается сын Алешенька — слабый, больной, ненавидимый собственным отцом за несовершенство. Она понимает, что после ее смерти Алешенька будет скитаться по детским домам, его ждет несчастливое будущее. Теперь цель ее жизни — спасти его. Зная о своем окружении практически все, она решает устроить театрализованную сцену насилия над собственным сыном. На глазах друзей она безжалостно, до крови, избивает сына, чтобы возмутить каждого, чтобы впоследствии, возмущенные, ее друзья окружили Алешеньку лаской и любовью, чтобы ушедший от нее муж взял на себя воспитание ребенка, чего он не сделал бы после смерти жены, не будь он свидетелем ее мнимой, театрализованной жесткости.

История «Своего круга» – это одновременно и история распада прежнего круга, и история создания нового, возникновения новой семьи, в центре которой сын главной героини Алешенька.

Все случается так, как задумала героиня: отец забирает сына. Героиня знает, что сын Алешенька простит ее, что ему обеспечено будущее, вокруг него, как она предсказывает, должен образоваться новый «свой круг».

В конце повести-монолога совершается несколько воскрешений. Спасен от креста сиротства ребенок, обретший семью, в Коле пробуждается отцовская любовь – жалость к сыну, «свой круг» начинает новый цикл жизни, воскрешается в памяти сына образ матери.

Разрушение эстетических и этических идеалов уравнивается в самом конце повести за счет спасения сына главной героини. Утверждается необходимость семьи как ценности. В жизни Алешеньки начинается новая, романтическая традиция становления героя.

В рассказе «Гимн семье» слово гимн возникает лишь дважды, в заглавии и в самом последнем предложении: «Дальше была жизнь, гимн семье». В этом произведении перед читателем стремительно разворачивается история трех женских поколений одной семейной ветви. Дочь Алла после двух аборт решила рожать от Виктора, который её не любит. Но впоследствии мать Виктора сближается с Аллой и настаивает на их браке, на создании новой семьи. Здесь возникает мотив неизбежности судьбы и реализуется представление о том, что жизнь с Аллой и ребенком, создание новой семьи есть судьба. Событие в рассказе — создание семьи вопреки человеческой воле. Создается впечатление, что жизнь персонажей не способна выйти за рамки происходящего в ней повседневного ужаса, за пределы порочного круга, не способна измениться, духовно преобразиться. Рассказ предстает своего рода манифестацией и «горьким прославлением» такой жизни. Он воспекает страшную, трагическую историю, дурной круг, из которого невозможно выйти, но ирония в том, что именно такая семья в представлении Петрушевской продуцирует и репрезентирует жизнь как таковую. Все они,

целое семейство, обречены на мучения. Иронией пронизан весь текст Петрушевской, она как бы преодолевает смерть: «Дальше была жизнь, гимн семье». Вынужденные существовать в невыносимых условиях, герои Л. Петрушевской лишь мечтают о крепкой семье, представление о которой живо в памяти, в глубине души.

В рассказах Л. Улицкой семья является одной из главных тем. Мотив брака как составляющая часть семейной темы развивается в нескольких сюжетных ситуациях: нелепый брак, брак-взаимовыгодный союз, брак-духовная связь близких людей.

Мотив-ситуация «нелепый брак» присутствует в рассказах цикла «Тайна крови»: «Певчая Маша», «Сын благородных родителей». Женитьба полноватого, лысоватого Лени на красавице Инге (рассказ «Установление отцовства») воспринимается окружающими как «нелепый брак». Вскоре брак этот распадается. Но самопожертвование героя и его безмерная любовь к жене и неродным детям на протяжении всей жизни помогают воссоздать семью, хотя от собственной дочери он отказывается. В рассказе «Певчая Маша» представлена иная ситуация. На первый взгляд, «настоящая семья» Ивана да Марьи оказывается «нелепым браком», и лишь только с любящим художником Александром Маша обретает настоящее семейное счастье. Таким образом, в оппозиции к нелепому браку возникает ситуация настоящей семьи, построенной на любви. Она в полной мере представлена и в рассказе «Старший сын»: «Они, мало сказать, любили друг друга – они друг другу нравились – он смотрел на нее с умилением: как женственна А он, пьяный, казался ей трогательным, страшно искренним и нуждающимся в ее опеке» [74, с. 26].

В рассказе «Сын благородных родителей» прослеживается мотив-ситуация брак – взаимовыгодный союз. «Брак – ответственное предприятие. Он не имеет никакого отношения к тому, что в молодости мы называем любовью. У меня был очень хороший брак с моей покойной женой именно потому, что был построен не на любви. Но к детям брак тоже не имеет

отношения. Хотя у нас с женой был сын, ты знаешь... Он рано погиб, а мы с женой остались близкими друзьями, партнерами в большой игре, никогда не мешали друг другу и, напротив, всегда старались помогать. Ребенок не представляется мне необходимым условием брака, а тем более его предпосылкой» [74, с. 28], – рассуждает Андрей Иванович, герой рассказа.

Л. Улицкая, показывая образец настоящей семьи, как бы вступает в полемику с представленными рассуждениями и доказывает, что настоящая семья может быть построена только на любви, на духовной связи близких людей, а ребенок скрепляет семейные отношения.

Семейные мотивы проявляются в рассказах о любви. В прозе Л. Улицкой представлены разные типы любви. Любовь, связанная с духовным началом, изображается в рассказах «Искусство жить», «Счастливые», «Короткое замыкание», «Коридорная система» и др. Другой тип – любовь-жалость, сострадание показан в рассказе «Установление отцовства». Например, Леня говорит жене о своей возлюбленной: «Инга такая хрупкая, такая ранимая... Ей без меня никак не справиться. А ты человек крепкий, сильный, ты все выдержишь» [74, с. 28]. Еще один тип любви, который представлен в малой прозе Л. Улицкой, – любовь телесная, любовь-страсть («Установление отцовства»). Еще один вариант – любовь-привычка. Она описывается в рассказе «Искусство жить».

Мотив семьи в рассказах Л. Улицкой представлен в образах и мотивах детства. В рассказах цикла «Тайна крови» с мотивом детства связаны три основных образа: ребенок, мать, отец. Автор освещает проблему чужого/родного ребенка и настоящего/неродного отца. В «Старшем сыне» повествуется о переживаниях отца по поводу обнаружения старшим сыном тайны собственного рождения, о страхе перед возможностью разрушения семейного счастья. Однако семья сохраняется, так как Денис признал настоящим отцом того, кто его воспитал, кто сделал их семью счастливой: «Он попробовал вообразить их дом без отца, и его насквозь прожгло» [74, с. 31]. И

в других рассказах этого цикла прослеживаются ситуации, связанные с тайной рождения и отцовством, описываются разные случаи.

Таким образом, в цикле рассказов «Тайна крови» центральным становится образ настоящего отца. Приводя примеры четырех разных семей, в каждой из которых присутствует тайна рождения ребенка, автор ставит свой неопровержимый диагноз – наука бессильна в человеческих отношениях, настоящее родственные отношения определяются не тайной крови, а любовью и привязанностью.

Образ ребенка – воплощение мотива детства. В рассказах Л. Улицкой он зачастую выполняет функцию скрепляющего звена в семейных отношениях. Особо выделяется образ позднего ребенка, воспринимаемого как дар выше (рассказ «Старший сын»).

В рассказах «Короткое замыкание» и «Дочь Бухары» возникает образ больного ребенка, который выступает в качестве испытания, данного супругам. Крепкие семьи, построенные на любви, в такой ситуации объединяются: «Родители приняли удар судьбы и сплотились намертво. Не расцепить. Мертвой хваткой держали девочку на этом свете. Она умирала, а они вытягивали» (рассказ «Короткое замыкание») [74, с. 34]. В рассказе «Дочь Бухары» отец бросил жену с больным ребенком. В этих произведениях ведущий образ – образ матери. Любовь матери к ребенку абсолютна. Мать и ребенок выступают как единое целое.

Отсутствие отца, распад семьи, по Улицкой, – катастрофа современности. Все чаще ее состав сводится к паре: мать – ребенок. Генетически семья должна быть организована по мужской/ патриархальной модели. В такой традиционной модели семьи женщине доставалась роль ведомого партнера. В современной семейной модели произошел ряд трансформаций, которые нашли отражение в творчестве Л. Улицкой.

Особенность семейной тематики была нами выявлена через сопоставление ряда мотивов брака, любви, и образов ребёнка, отца, матери.

Образ ребенка является доминантой в ряду представленных – ребенок скрепляет семейные отношения. В рассказах Л. Улицкой настоящий отец – это тот, кто воспитал ребенка, кто о нем заботится всю жизнь. Образ же матери в малой прозе Л. Улицкой представлен исключительно в рамках конструктивного типа. Мать и ребенок выступают единым целым. В современной семье женское начало довлеет над мужским, что является, по мнению автора, отражением катастрофического состояния мира. Тем важнее оказывается поиск универсальных нравственных опор в жизни человека. Именно семья в художественном мире Л. Улицкой приобретает значение такой нравственной категории.

Мотив одиночества является одним из ведущих мотивов творчества Л. Петрушевской и ассоциируется с отстраненностью от жизни, брошенностью, затерянностью, бесприютностью, неустроенностью человеческих судеб, равнодушием окружающих. Именно одиночество, наряду с двумя другими мотивами – «изгой» и «чужой», выступает в качестве авторского видения мира в её произведениях и противопоставляются категориям «коллектив», «все», «свой». Одиночество – объединяющая черта главных героев многих рассказов и повестей Петрушевской. Этот мотив звучит в произведениях Л. Петрушевской: «Шопен и Мендельсон», «Фёдор Кузьмич», «История страха», «Богиня Парка», «Где я была», «Вольфгановна и Сергей Иванович» и др.

Писательница изображает различные формы ухода героев от ужаса жизни, одиночества: сон, фантазия, алкогольное опьянение, «случай вранья», смерть в рассказах «Страна», «Скрипка», «Рассказчица», «Бог Посейдон» и др.

Героиня рассказа «Страна» находит спасение от одиночества в употреблении алкоголя. Автор простую житейскую историю о брошенной мужем женщине разворачивает в настоящую трагедию бесприютности, одиночества, отчаяния. Рассказчица постоянно ссылается на свое незнание сути дела, повторяя такие фразы, как «никому неизвестно», «никто на свете не знает», «Бог весть» и т.д. Речь идет о всеобщей, основной невидимости глубин

чужой жизни. «Кто скажет, как живет тихая, пьющая женщина со своим ребенком, никому не видимая в однокомнатной квартире» [44, с. 83]. Уже первая фраза «Кто скажет», т.е. никто не знает, говорит о покинутости, неустроенности героини. Каждый день мать «тихо пьёт», и это становится смыслом её существования, способом спрятаться от проблем, от одиночества, от жизни. Её не останавливает даже мысль о дочери. Рассказывая очередную маленькую трагедию, писательница показывает, как обычно это происходит: после предательства со стороны мужа женщина пытается найти забвение в вине и не замечает, как это становится и образом жизни и её смыслом. «Раньше бывало так, что, пока дочь не засыпала, ни о какой бутылке не было речи, а потом всё упростилось, всё пошло само собой... мать всё обсчитывает, рассчитывает и решает, что ущерб в том нет, если то самое количество денег, которое уходило бы на обед, будет уходить на вино, – девочка сыта в детском саду, а ей самой не надо ничего» [44, с. 83]. Жизнь главной героини представляет собой бег по замкнутому кругу: «она каждый вечер, как бы ни была пьяной, складывает вещички своей дочери для детского сада, чтобы утром всё было под рукой» [44, с. 83]; «обе укладываются спать, гасят свет, а утром встают как ни в чём не бывало и бегут по морозу, в темноте в детский сад» [44, с.83]; «кладёт трубку и бежит в гастроном за очередной бутылкой, а потом в детский сад за дочкой» [44, с. 83]; «бежать по тёмной, морозной улице куда-то и зачем-то» [44, с. 83]. Одни и те же действия, одни и те же мысли, тесная однокомнатная квартира – детали, подчёркивающие замкнутость, унылость образа жизни героини, бесполезность её существования, равнодушие окружающих к её судьбе. И нет возможности вырваться из этого круга. И только во сне мать и дочь попадают в страну, не похожую на их жизнь, в страну, в которой они могут избавиться от бытовых хлопот и чужих любопытных взоров, в страну, из которой не хочется возвращаться в действительность. «И никто не знает, какие божественные сны снятся дочери и матери» [44, с.84]. Правда, в слове «божественные» ощущается определенная ироническая интонация, но не только ироническая, а и в чем-то спасительная,

потому что у матери и дочери возможность спасения может существовать только там, в другой стране, если ее нет здесь, в реальной жизни.

Рассмотрим особенности авторского видения мотива одиночества в рассказе «Шопен и Мендельсон». Читаем первую фразу произведения: «Одна женщина всё жаловалась» [44, с. 35] – и одиночество человека в этом мире всплывает на поверхность. В тексте рассказывается, как одинокая женщина постоянно всем жаловалась, что старики-соседи мешают ей отдыхать, исполняя по вечерам на фортепиано музыку Шопена и Мендельсона. А когда однажды музыка перестала звучать, одинокая женщина огорчилась и с жалостью вспоминала умерших соседей.

Женщина одна, а стариков двое, даже композиторов, чью музыку исполняют соседи, двое, даже музыка звучит в паре – «песня без слов и вальс какая-то фантазия» [44, с. 35]. Музыка Шопена и Мендельсона стала средством уединения стариков-супругов и помогала им переноситься из мира «взрослых, сильных и пьяных» в другой – романтический, прекрасный и одновременно иллюзорный. А женщина живёт в реальном мире одиноко, не умея создать свою иллюзию. В основе рассказа – антитеза: реальная жизнь – романтический мир; молодая женщина – двое стариков, вместе; телевизор (неживой звук) – улыбка, пианино (живой); искаженная реальность – король инструмент; угрюмый, серый быт (болит голова, хочется отдохнуть) – музыка – фантазия; её долгая жизнь – и их быстрый исход. Полка на кухне, «седло в упаковке», телефон, чтобы болтать – телефон как крик о помощи – детали замкнутости, ограниченности существования героини.

Отталкиваясь от названного нами мотива одиночества, от слова «одна», с чего и начинается рассказ, выстраиваем цепочку: одна, одно и то же, однокомнатная квартира, одна живет брошка (что-то неживое), просто хочется отдохнуть, никому не нужна со своими жалобами. Ведь ее болтовня – это крик о помощи: люди обратите на меня внимание! Противоречивы ее слова и мысли. Жалуется всем подряд на шум музыки (невозможно ведь каждый «вечер затыкать уши телевизором» [44, с. 35], а потом вспоминает «с любовью

и жалостью», «оглушенная тишиной» [44, с. 35], рассказывает о соседях смеясь, а самой не до смеха. «Спросила» довольно грубо в своем шумливом стиле, «что это они играют», вместо «зачем вы все играете, мешаете». Старички же супруги были готовы к диалогу со всеми, кто хотя бы чуточку заинтересовался их миром, добрым, незлобивым, улыбочивым, но очень зыбким, ненадежным, бессильным. Этот мир легко оттолкнуть, не заметить, разрушить! Да он и разрушается в конце концов. Старички умерли с разницей в день. Только вот, оказывается, мир живой, реальный не может существовать без романтического. Сказка стариков, как солнце, обогревала жизнь женщины. Мир одинокой женщины разваливается, когда «музыка вдруг кончилась», хотя героиня вроде «завеселилась» [44, с. 35]. Наигранно и неестественно звучит это слово «завеселилась». И приходит осмысление. После смерти стариков женщина вспоминает их с любовью и жалостью, завидует их образованности. У неё обостряются чувства. Ей не хватает музыки, которая ежедневно звучала в соседней комнате. Музыка оказывается индикатором духовности и средством преодоления одиночества.

Героиня рассказа «Где я была» – обыкновенная женщина, «маленький человек», незаметная труженица, которая мечется между домом и работой, не замечая, как проходят годы, вдруг обнаруживает, что она «старуха, никому не нужная, за сорок с гаком» [42, с. 16], что «уходят жизнь, счастье, любовь» [42, с. 16]. Чтобы как-то изменить ситуацию, она принимает решение уйти из дому, куда-либо уехать. Л. Петрушевская находит для своей героини Ольги «тихую пристань» – отправляет её «на природу», к «трогательному и мудрому существу» бабе Ане (Бабане), у которой когда-то Ольга снимала дачу и с которой связаны самые светлые и тёплые воспоминания. Однако её надежды не сбылись. В доме бабы Ани всё изменилось. Мир мечты, воображённый героиней, исчезает на глазах, и она обнаруживает вокруг полнейшее запустение, тление, сталкивается с миром, где рушатся, рвутся естественные человеческие связи. Между Бабаней и Ольгой сгущается атмосфера разлада, полного взаимного непонимания и усиливается мотив какого-то всеобщего

одинокства. Тема одиночества, «брошенной всеми души» звучит в каждой реплике бабы Ани («Много вас тут ходит. Живут, уезжают, ни письма, ни весточки. Умирала одна» [42, с.16]). Обманутой, оскорблённой, такой же всеми заброшенной ощущает себя и Ольга, тщетно пытающаяся восстановить утраченную гармонию («Тебе хотелось уйти, вот и ушла от своей жизни и попала в чужую. Нигде не пусто, всюду эти одинокие» [42, с. 16]).

Обе героини одиноки и несчастны — при том, что каждая из них — добра и отзывчива. Ольга не просто искренне любит бабу Аню, она пытается ей хоть как-то помочь: уговаривает, успокаивает, принимает твёрдое решение забрать к себе внучку старухи: «Мариночку надо взять! Вот так. Такой теперь план жизни...» [42, с. 16]. Любовь бабы Ани к окружающим её людям также всегда была активной и действенной: «можно было оставить бабе Ане... маленькую Настю дочка была под присмотром» [42, с. 16]; когда-то она забрала к себе и воспитывала внучку, брошенную непутёвой дочерью, да и сейчас именно об этой, оставшейся одной, девочке все её мысли и заботы. И тем не менее две эти добрые, хорошие женщины не слышат, не понимают друг друга. И жизненное кредо Ольги: «Вот! Когда ты всеми заброшен, позаботься о других, посторонних, и тепло ляжет тебе на сердце, чужая благодарность даст смысл жизни. Главное, что будет тихая пристань! Вот оно! Вот что мы ищем у друзей!» [42, с. 16] – разбивается о символические слова бабы Ани: «Каждый сам себе последний приют» [42, с. 16]

Однако восприятие героиней окружающего её мира постепенно меняется. И об этих изменениях читатель узнаёт из внутреннего монолога Ольги, в котором заложена одна из важнейших мыслей рассказа: оглянись вокруг, не ищи счастья в заоблачных высотах, в прошлом и будущем, в «ином», придуманном мире, умей увидеть тепло и добро – рядом. Перед взором женщины возникает тот «настоящий» мир, который она оставила, который казался ей чужим и враждебным. Ей тут же захотелось перенестись домой, в чистый, тёплый обыкновенный дом. Без проблем.

На самом деле поездка к Бабане и общение с ней померещилось Ольге в бреду, когда она после аварии находилась между жизнью и смертью. И героиня, с трудом возвращаясь к жизни, пытается сказать стоящим у её постели родным и любящим её маме, Серёжке, Насте: «Не плачьте, я тут» [42, с. 17]. Именно в этом абсурдном мире, на пороге «последнего приюта», Ольга постигает ценность самой жизни как таковой, со всеми её нелепостями и обидами, радость жизни в своём доме рядом с родными людьми. «Где я была?» — задаётся вопросом героиня. Думается, что она была в мире обнажённой, подчас жестокой правды, в мире, где с вещей и слов сняты покровы, где за абсурдом действительности явственно различимы подлинное добро и зло, правда и ложь человеческих отношений.

Л. Петрушевская в рассказах на сюжетном уровне представляет различные варианты мотива одиночества. Она намеренно сгущает краски, описывая ужасы повседневной жизни покинутого человека, изображая различные формы ухода героев от одиночества: сон, фантазия, алкогольное опьянение, «случай вранья», смерть, показывая попытки вырваться из замкнутого круга и обрести счастье. При этом писательница не учит, не осуждает, но оставляет человеку надежду на спасение от одиночества. Для героинь рассказов «Страна» и «Шопен и Мендельсон» — это забота о дочери и обращение к искусству, для Ольги («Где я была») — переосмысление своей жизни и отношений с родными.

Мотив одиночества прослеживается в творчестве Л. Улицкой, он находится в центре её многих рассказов: «Бедная счастливая Колыванова», «Цю-юрих», «Зверь», повесть «Сонечка», «Лялин дом». Чаще всего это мотив — образ, который реализуется через описание нелёгкой судьбы одинокой женщины. Писательница не пытается ни в чём никого убедить, а предлагает задуматься над тем, что подвергает сама анализу и показывает результаты собственных наблюдений.

Героиня рассказа «Зверь» Нина почти одновременно потеряла мужа и мать. Теперь ей, оставшейся в одиночестве, виделись по ночам «какие-то

серые, блёклые картинки, что и сном не назовёшь». Она не умела переносить одиночество и чувствовала себя как обезумевшая муха, которой оторвали крылья. И вдобавок ко всему в квартиру Нины повадился приходиться огромный серый кот со скверным характером. Он проникал в жилище таинственно, словно сгущаясь из воздуха, был как порождение самого несчастья, враждебного мира и одновременно как воплощение вины героини перед ушедшими.

Почему кот пришёл к Нине? Может быть, он так же одинок, как она? Может быть, найди она с ним общий язык, он бы остался с ней и скрасил её существование. А может быть, он действительно выходец из того мира и в нём живёт душа её мужа? Образ кота символизирует непонимание между людьми, озлобленность сторон, ссоры, ненависть. Но если его погладить, то есть просто отнестись к нему хорошо, то и он тоже ответит добротой и не будет вредить.

Но от кота избавились... И Нина, впервые спокойно заснув после долгих бессонных ночей, увидела удивительный сон, в котором мёртвое семейство героини, пополнившись котом, искоренило всё тёмное, что было унесено с ними из земного существования. Враждовавшие при жизни, муж и мама Нины смогли примириться после смерти. Как будто произошло «очищение зла». И сама Нина понимает, что им – там, и ей – здесь, стало жить проще и легче.

Писательница пытается донести одну из важнейших истин жизни: человек должен изгонять зверя из своей души так же, как героиня рассказа выгоняла кота из своей квартиры. Под зверем подразумевается не кот, а зверь в душе человека, зверь, заставляющий людей испытывать злобу, ссориться, ненавидеть друг друга и обрекать себя на одиночество.

В рассказе «Бедная счастливая Колыванова» мотив одиночества интерпретируется в образе главной героини Татьяны. Писательница повествует о детстве героини, которая живёт в бедной семье с младшими братьями и старшей сестрой. Мать воспитывает детей без отца. Читатель не видит подруг девочки, автор отмечает отстранённость героини от одноклассников. Она одна сидит на задней парте. Писательница повествует о

девушке, которая на фоне объединения женской и мужской школ, любви, нахлынувшей на учеников и даже самых строгих преподавателей, выбирает предметом любви не озорного мальчишку, а учительницу как в воплощение прекрасного недостижимого мира, полной противоположности ее жизни, в нем не может быть бедности, пошлости, грязи, которые она постоянно видит дома. Одинокой Колывановой не с кем разделить и внезапную вспышку влюбленности в свою учительницу немецкого языка, которая приехала из-за границы и обаяла бедную школьницу великолепием внешнего вида и красивыми нарядами. И любоваться предметом своего обожания Таня Колыванова предпочитала в одиночестве, ежедневно на расстоянии провожая любимую учительницу после школы домой, соблюдая осторожность, чтобы та её не заметила. И это чувство наполняло жизнь девочки радостью. А чтобы достать денег на корзину цветов для Евгении Алексеевны, она идет на самые безумные поступки: прислуживает суровой родственнице, вступает в близкие отношения с юношей, который ей даже не нравится. Так и не узнала учительница, кто поставил цветы на коврик у её квартиры, а история любви Татьяны закончилась, потому что Евгения Лукина уехала вслед за мужем к новому месту его службы.

Способность к сильному и глубокому чувству говорит о богатой душе Татьяны, готовой искренне любить. Но во взрослой жизни Колывановой не пришлось испытать любовь. Выйдя замуж за иностранца, она избавилась от нужды и бедности в материальном плане, но мужа не любила, поэтому счастья не испытала. В самом названии рассказа заложено противоречие. Определение «бедная», использованное в заглавии, имеет как значение «неимущая», так и «несчастливая, жалкая». После окончания школы, когда героиня вышла замуж за иностранца, одноклассницы говорили, что она счастливая. Но по сути, героиня рассказа оказывается достойной сожаления, так как ей пришлось выйти замуж за нелюбимого человека и уехать в чужую страну, то есть обречь себя на одиночество и душевную пустоту. Оказавшись в мире, о котором мечтала, Таня Колыванова, сама того не зная, несчастна так же, как и любимая

учительница. Изменились только декорации, но для полноты жизни не хватает искренних человеческих отношений.

В повести «Сонечка» Л. Улицкой мотив одиночества воплощается в образе главной героини Сонечки. Сонечка – фигура незаурядная. Она с детства погружена в свой собственный мир, в мир книг и воображаемых героев. Внешне она неприметная серая мышка. В детстве живёт в мире книг, но взрослея, сталкивается с жестокой реальностью. Она работала в библиотеке, а когда встретила своего спутника жизни и вышла замуж, ей стало не до книг. Все усилия героиня направила на создание уюта в доме, на сохранение семейного очага. Для неё семья – главное, она способна на жертвенность, посвящает жизнь любимым мужу и дочери. Но её жертвы оказались не нужны ни мужу, ни дочери. Дочь отталкивает Сонечку, живёт своей жизнью. Муж влюбляется в подругу дочери – Ясю, которую Сонечка приняла как родную, приютила в доме, с материнской любовью относилась к сироте, заботилась как о родной. Но вместо благодарности её ждала измена мужа с Асей. Всю свою жизнь, даря любовь и заботу близким, она оставалась одинокой, но как бы и не замечала своего одиночества, заполняя его повседневными хлопотами, храня семейный очаг, жертвуя собой. Сонечка осталась такой же доброй и мягкой, не озлобилась, когда от неё ушёл муж. И после его смерти Сонечка прощает и принимает Асю, проводит похороны Роберта Викторовича, организует выставку его картин.

В образе Сонечки мы видим современную женщину с богатым внутренним миром, имеющую твёрдый нравственный стержень, помогающий ей преодолеть все жизненные невзгоды. Она одинока в этом мире. Краткое озарение семейной жизни стало для неё счастливым подарком. Символично то, что к концу жизни Сонечка возвращается к тому, с чего началась её жизнь – к чтению. Погружение в мир книг спасает её от одиночества. Великая сила искусства способствует заполнению душевной пустоты героини, помогает обрести счастье.

В рассказе «Цю-юрих» Улицкая изображает женщину, которая не хочет мириться с одиночеством, борется за своё счастье. Героиня рассказа, Лидия, одинока с самого детства, но заполняет пустоту активной работой. Она постоянно самосовершенствуется, учится на курсах по массажу, по кулинарии, осваивает иностранные языки. Все эти труды направлены на осуществление заветной мечты – найти достойного спутника жизни, обрести счастье и избавиться от одиночества. К тридцати годам она многого добилась упорным трудом: получила образование, овладела навыками работы в разных сферах, имела собственную маленькую квартиру. Проблема самоутверждения женщины раскрыта здесь как путь искания собственного «я».

Героиня ставит задачу – найти мужа. Стремясь завоевать мужчину, она использует все подходы: от кулинарных до тонких психологических. В итоге, Лидия выходит замуж за иностранца, уезжает в Швейцарию и даже открывает ресторан. Спустя почти десять лет, благодаря своим талантам и упорству, Лидия превратилась в успешную деловую женщину, но в Швейцарии никто не в состоянии оценить ее «великий взлет». Правда, счастье её длилось недолго, муж Мартин парализован и ей опять предстоит борьба за бизнес, здоровье Мартина, за свою жизнь... Накупив дорогих подарков, Лидия отправляется на экскурсию в Россию, где живет Эмилия Карловна, которая многому научила свою бывшую прислугу Лидку. Долгожданный триумф оборачивается печальной встречей с больной, никого не узнающей старушкой. Последняя фраза в рассказе: «...а все же я самая умная» звучит успокоительно не только для героини: нетрудно представить степень отчаяния, если бы она поняла, куда ушла ее жизнь. Но ей это не грозит. Прекрасно ориентирующаяся в обеспечении жизни, она не знает искреннего сочувствия и привязанности. Завершающим становится последний эпизод рассказа. Лора, дочь Эмили Карловны, просит Лидию о помощи при переезде с больной матерью за границу. Лидия обещает позвонить, но забывает. Ей совершенно все равно, что случится теперь с этими людьми и с Эмилией Карловной, которой она многим в жизни обязана. Улицкая иронизирует над словами Мартина о «загадочной

русской душе» его жены. В Лидии нет ничего, что вкладывается в это понятие: ни страстности, ни бескорыстия, ни сострадания.

В ряду героев-эмигрантов в прозе Улицкой Лидия – олицетворение тех, кто покидает страну, потому что духовно не связан с ней. Рассказ заканчивается многоточием. Это значит, что проблема открыта.

Тема одиночества характерна для творчества и Л. Петрушевской, и Л. Улицкой. Несмотря на различия в творческой манере письма, в центре многих рассказов одного и другого автора – судьба одинокой женщины.

Хотя обе писательницы повествуют об одних и тех же проблемах, и героини у них чем-то похожи, от произведений Людмилы Улицкой испытываешь более светлое чувство. В её рассказах нет чувства безысходности, бессмысленности существования и всегда остаётся надежда на будущее.

### **3.4. Мотив «жизнь-смерть» в произведениях Л. Петрушевской и Л. Улицкой**

В рассказах Л. Петрушевской обнаруживается своеобразная трактовка мотива «жизнь-смерть», который представлен в бесконечном разнообразии сюжетов на семейно-бытовые темы. Своеобразный художественный взгляд Петрушевской позволяет ей одновременно видеть противоположные стороны жизни: 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.

Одна из особенностей изображения жизни в малой прозе Л. Петрушевской – отсутствие становления, развития героинь. В рассказе «Сети и ловушки» беременная героиня, покинутая любовником, приехала рожать к его матери в другой город, где она снова попала в «сети и ловушки» загадочной неприязни чужих людей. Когда она была вынуждена уйти из дома

матери любовника, она пишет: «Так закончилось мое приключение». Но еще более показательны ее последние слова в рассказе: «На этом заканчивается тот период моей жизни, период, который никогда больше не повторится благодаря усвоенным мною нехитрым приемам. Никогда не повторится тот период моей жизни, когда я так верила в счастье, так сильно любила и так всем безоговорочно отдавала в руки всю себя... Никогда не повторится этот период, дальше пошли совершенно другие периоды и другие люди... ведь идет другой период моей жизни, совсем иной, совсем иной» [43, с. 218]. Но на самом деле, жизнь её вряд ли изменится. Напротив, подчеркивая «совсем иной, совсем иной» период своей жизни, она намекает на те безнадежно повторяющиеся «сети и ловушки», куда она попадает неизвестно почему. Героини Л. Петрушевской оказываются неспособны к развитию. Переступая какую-либо границу, они стремятся к преодолению всяких испытаний, но не к воспитанию своей личности. В этом отношении для них существует только две возможности: или неизменность или перерождение. В большинстве случаев они выбирают первое.

За бытовыми сюжетами и конфликтами, бесконечными словесными излияниями и перебранками героев писательницы всегда обнаруживается высокое бытийное содержание. Одним из способов «перевода» мусора, называемого жизнью, бытом, в другой план служат многочисленные литературные знаки и сигналы, аллюзии на мифологические, фольклорные, античные и т.п. сюжеты и образы («Теща Эдипа», «Новые Робинзоны», «История Клариссы» и др.).

Всем своим творчеством Людмила Петрушевская утверждает мысль о том, что современная действительность со всеми ее катастрофами не может отменить общечеловеческие идеалы.

В прозе Л. Улицкой мотив «жизни-смерти» проявляется прежде всего на сюжетном уровне. Сюжеты ее рассказов преимущественно таковы, что жизнь героев часто изображается от рождения до смерти. Только эти факты не

получают дальнейшего развития, поскольку главным является событие, стоящее в центре рассказа.

Потрясающий по силе рассказ Л. Улицкой «Народ избранный». Название заставляет ждать совсем не того, о чем пойдет речь. Это повествование об инвалидах, убогих людях, о попрошайках у православного храма. Автор называет «избранными» этих маленьких людей, убогих, больных и бедных, нищих и калек, отверженных обществом – маргиналов. К таким людям скорее подходит определение «народ отверженный».

Зинаида – больная женщина, пришла к церковным дверям просить милостыню ради Божьей Матери. В ее образе автор подчеркивает одиночество и почти детскую беспомощность: перед смертью мама научила ее идти к церкви и ждать подавания от добрых людей, но стоять тяжело, редко подают и к тому же местные старухи прогоняют. Здесь она встречает Катю Рыжую. Эта женщина – калека на двух костылях, преданная мужем и брошенная матерью, не жалуется на судьбу, а гордится своим положением. Катя рассказывает Зинаиде о настоящих нищих, к которым причисляет и себя. Она говорит, что настоящие нищие не попрошайки, которые стоят у паперти ради денег, а те, кто живет «...для сравнения, для примера или утешения...» других. Глядя на немощных и калек, люди радуются своему здоровью и полноценности, и, может быть, перестанут жалеть себя, а поблагодарят Господа за его благодеяния. В этом видит Катя свое особое предназначение, потому и называет настоящих нищих «избранным народом». В прозе Улицкой много такого народа: больных, сумасшедших, бездомных, нищих. В их несчастиях порой больше правды и смысла, чем в благополучной жизни «полноценных» людей. Это одна из самых важных мыслей для писательницы, и она много раз будет возвращаться к ней.

Этот рассказ не только о «народе избранном», но и обо всех нас. Ведь мы не рождаемся для страданий и боли. Все достойны того, чтобы быть счастливыми, здоровыми, успешными и благополучными. Только в жизни всё складывается по-разному. Даже самому счастливому человеку дано познать

боль и страх, одиночество и болезни, страдания и смерть — дано понять трагизм жизни. Часто для того чтобы жить, требуется немалое мужество. Не каждый смиренно принимает свою судьбу и безропотно несёт свой крест. Высшая мудрость, по мнению автора, и состоит в том, чтобы научиться верить, уметь смиряться с неизбежным, не завидовать чужому счастью, а быть счастливым самому, несмотря ни на какие невзгоды и потери.

Мотив жизни в творчестве писательницы проявляется и в образной системе. Л. Улицкая откровенно демонстрирует свой интерес к проблемам женского существования. Колоритно, остро, своеобразно описывает женские характеры и судьбы. В цикле «Люди нашего царя» представлены образы женщин со сложной жизненной судьбой, различных по своему социальному статусу, возрасту, уровню интеллектуального развития. Это писательские дочери, обременённые партийной идеологией («Писательская дочь»), красавицы, страдающие от своей красоты («Тело красавицы»), покорные хранительницы семейного очага, поющие в церковном хоре («Певчая Маша»), девочки из послевоенных бараков. Каждая из них имела или имеет в жизни какую-то трещину, нелёгкое жизненное испытание. Часто героиня изображена во всей своей многогранной внешней и внутренней красе. Автора интересует сложный мир её чувств и настроений. Душа конкретного «маленького человека» для писательницы не менее сложна и загадочна, чем глобальные социально-политические противоречия эпохи.

В рассказе «Перловый суп» из цикла «Первые и последние», имеющем автобиографический характер, героиня вспоминает три эпизода из далекого детства, детства, в котором была еще жива её мама («милая моя мамочка», как называла её тогда четырехлетняя героиня). Удивляет человеколюбие этой женщины. В сложнейшее, страшное время 30-х годов, о котором свидетельствует кроваво-красная цифра XXX, три десятки, прочитанные маленькой девочкой как «ха-ха-ха» (какая зловещая деталь!), мама девочки готова всем и всегда прийти на помощь. Нищим, которые жили в каморке под лестницей, она посылала с дочкой золотистый перловый суп с хлебом. А

потом эти нищие кому-то помешали, и они исчезли. Так совершалась чистка! Ненужные люди просто-напросто исчезали.

Не задумываясь, бросилась мама помогать и лжепогорельцам. В то время как сосед по коммунальной квартире захлопнул свою дверь, мама спешила собрать для пострадавших хоть какие-то вещи и, конечно же, накормить бедную женщину, оставшуюся с семьей без крова, без денег, перловым супом. В ней нет обиды на людей. Узнав, что была обманута мошенницей, прихватившей с собой ковер соседа, она лишь искренне смеется над своей наивностью.

А заключительный эпизод написан с такой пронзительной болью, грустью и, конечно, любовью. У пожилой женщины умерла дочка-сердечница. К кому идти? Конечно, к Мариночке (маме героини). Другие жители этой квартиры черствы и равнодушны. О них Улицкая пишет мало. Недостойны! Но отдельные детали говорят о многом: умер человек, а соседка, громко разговаривая по телефону, продолжает решать свои проблемы (элементарная бестактность!). Понятно, почему Надежда Ивановна, потерявшая дочь, вместо валерьянки попросила у Мариночки перлового супа. До сих пор перед глазами стоит картина: две женщины молча хлебают из одной тарелки перловый суп, смешанный со слезами.

Перловый суп для героини – это горькие и светлые воспоминания детства, это напоминание о равнодушии людей, это вечная память о милой мамочке, которой уже давно нет, но которая при жизни не жалела сердечного тепла для других. Перловый суп героиня никогда не варит. Слишком больно. Действующая во всех трех эпизодах мама, ее непременно участие, искреннее сочувствие олицетворяют сострадание, единственное возможное сцепление разрушенных связей мира.

Ценностные ориентиры для героинь Л. Петрушевской – соотношение нравственного, духовного и материального, физиологического в человеке, преодоление расхожего штампа жизненной неустроенности, сложный и противоречивый поиск морально-философского идеала. Писательница не дает

готовых жизненных рецептов, избегает нравоучений, она размышляет о жизни сама, предлагая читателям тоже задуматься о том, что такое жизнь.

В цикле рассказов «Реквиемы» Л. Петрушевской повествуется не о жизни героинь и героев, а об их смерти. Именно мотив смерти становится сосредоточием смысла всех двадцати семи рассказов и единственной реальностью в произведениях. У писательницы истинная сущность героев получает проверку в пограничных ситуациях, как у экзистенциалистов. Эти пограничные ситуации – измены, болезни, смерть. В своих реквиемах писательница размышляет о причинах ухода того или иного героя из жизни, каждый раз рассказывая историю чьей-то личной драмы.

В рассказе «Йоко Оно» трагедия разворачивается в хазарской семье, где мать, часто уезжая в командировки, оставляла дочек одних, и уже в раннем возрасте девочки бросили учёбу, пристрастились к алкоголю, вели разгульный образ жизни. Вскоре старшая Ирина убежала из дома, уехала в Москву к маминной подруге, а вернулась беременной и родила дочь Йоко Оно. Ира не отказалась от ребёнка, отдала в дом малютки и сама устроилась туда на работу. Потом вышла замуж, забрала ребёнка, но пьянки не прекращались. Младшая сестра Зоря тоже забеременела от мужа Ирины и родила девочку-инвалида, от которой отказалась. Муж Иры бросил их и вернулся в Москву. И вот мать Йоко Оно Ирина в семнадцать лет бросилась с балкона, и девочка осталась сиротой. Талантливая девочка, пела, рисовала. Выселенная тетей Зорей из квартиры после смерти бабушки, осталась жить у бабушкиной подруги Оли.

Пограничная ситуация – измена мужа – стала причиной смерти героинь рассказов «Упавшая» и «Майя из племени майя». Молодые женщины не смогли перенести это испытание. Муж уходит к другой, жена погибает. «...жена погибла именно потому, что хотела жалости и милосердия со стороны мужа. Что эта смерть была жалобой. Что жена своей смертью как бы звала своего мужа...». В тридцать пять лет здоровая женщина вдруг упала, захрипела и умерла. И опять трагедия. Развод родителей, смерть матери

становится причиной того, что их дочь становится бесплатной проституткой в тринадцать лет, сбежав от матери отца, куда тот её пристроил. История закончилась счастливо, так как гулящая Марина удачно вышла замуж и родила троих детей.

Бытие женщины было настолько враждебно, что даже любимый ребёнок не всегда мог удержать её в жизни, ценной лишь теми сильными отрицательными эмоциями, которые она вызывала.

Мотив смерти звучит и в рассказе «Выбор Зины», повествующем о выборе женщины, которая выносила ночью на мороз своего грудного сына, чтобы тот умер, но дал возможность выжить двум старшим дочерям. Так мать поступила потому, что муж у неё умер, начинался голод, надо было как-то выживать, а с младенцем на руках не поработаешь, а без работы всем погибать. Она сделала свой выбор. А её повзрослевшая дочь Тамара поступила так же со своим детьми: сына забрала, уезжая с новым мужем в Ташкент, а дочь оставила у бабушки Зины, которая и вырастила внучку и стала доживать свой век у неё. Ненависть, передавшаяся от матери к дочери, заразительна и носит разрушительный характер. Родив ещё сына от нового мужа, Тамара постоянно подчёркивала в общении с младшим сыном, что он лишний ребёнок. Она довела до смерти мужа-инвалида, переписала на себя его наследство, отказалась от детей, выгнала мать. И стала доживать одна в квартире и выживать из ума.

Эти рассказы – реквием по человеческой душе. Физическая смерть героев соседствует с их нравственным падением, обнищанием души и чувств. Мотив смертности, бренности бытия и хрупкости жизни проходит через все рассказы цикла. Отчётливо представленная оппозиция «жизнь-смерть» создаёт ощущение зыбкости границы между реальным и ирреальным миром. Мотивы жизни и смерти отражают у Л. Петрушевской дефицит человечности в самой основе современной цивилизации. Писательница рассматривает возможность смерти как пограничное состояние, которое проявляет лучшие качества

человека. Это символический суд, где душа персонажа взвешивается на весах и определяется его дальнейшая судьба.

Мотивы смерти рассмотрим на материале одного из последних сборников Л. Улицкой «Они жили долго...». Начинают его два очень необычных рассказа, в которых автор прибегает к своеобразному приему сцепления. Они не только дублируют друг друга повторением сюжета, но еще и объединяются названиями: первый – «Они жили долго...», второй – «...И умерли в один день». Именно это произошло с героями этих произведений. В обоих рассказах муж и жена ушли из жизни почти одновременно, не зная о смерти другого. В первом рассказе внимание автора сосредоточено на описании долгой жизни супругов, а во втором передаётся всеобщее изумление «редкостному событию двойной смерти». Любовь Александровна Голубева, лечащий врач героини рассказа «...И умерли в один день», так объясняет случившееся: «Не декоративный завиток биографии, не случайная прихоть судьбы, не дорожная авария, на месте убивающая сразу мать-отца-двух детей и бабушку впридачу, а исполнение таинственного и фундаментального закона, который редко замечается по замусоренности жизни и по всеобщему сопротивлению верности и любви...». Сюжеты рассказов сходные, а смыслы, заложенные в них, разные. Первый – размышление о долгой жизни, залогом которой был главный семейный принцип умеренности и постоянства. Принесли этот принцип счастье в семью, оправдывает ли долголетие отсутствие счастья?

На похоронах другой супружеской пары Аллы Аркадьевны и Романа Борисовича во всем разлито ощущение торжества жизни и праздника, а не траура: «Хоронили их в одной могилке, в светлый день конца лета. В предутренние часы был сильный дождь, и теперь пар шел от земли, а поверху стоял легкий туман, смягчая солнечный свет. Народу, изумленному редкостным событием двойной смерти, пришло много <...>. Все были ошарашены и приподняты – удивительные были похороны: с оттенком праздника и победы... Супруги лежали рядом, в одинаковых гробах, и голова

Романа Борисовича была как будто немного повернута в сторону жены... Дочь была с мужем и сын с женой, и при каждой паре – по мальчику с девочкой, и разноцветных астр было множество<...>». Аллегория счастливой семьи подтверждается символической картиной радуги – лестницы в небо: «Господи, дорогу в небо повесили. <...> Верно, очень хорошие покойнички...» Использование столь очевидных символов при вполне реалистической манере повествования уподобляет супругов героям житийного жанра.

В первых двух произведениях смерть героев естественная, хоть и не обычная. Но в других рассказах этого цикла представлен мотив самоубийства и возможности оправдания добровольного ухода из жизни. Автор намеренно сближает эти два пласта, напоминая, что между ними не непреодолимая пропасть, а жизнь, данная каждому.

Есть люди, для которых жизнь – даже при внешнем отсутствии проблем – тяжелый груз. О подобном болезненном восприятии собственного существования, приводящем к крайним последствиям, рассказ «Последняя неделя». Героиня вспоминает несколько дней, предшествовавших самоубийству ее давней подруги. Из отрывочных деталей складывается картина, которая убеждает в совершенном отсутствии причины для самоубийства, но оно случилось, и никто из близких этому не смог помешать.

Мысль об ответственности за жизнь близких людей находит продолжение в рассказе «Большая дама с маленькой собачкой». Здесь никто никого не спасает, в прямом смысле слова, но как говорит героиня Татьяна Сергеевна: «Сердцу моему «Беломор» гораздо нужнее, чем нитроглицерин. А еще нужнее дружба». Ей повезло, потому что Веточка, полувоспитанница-полуприслуга, оказалась верным и терпеливым другом. Властная дама не просит, а требует от Веточки сшить ей блузку, чего та никогда не делала. Веточка не только исполняет барскую прихоть, но и прощает ей эту унижительную бесцеремонность. Обещание Татьяны Сергеевны, что Веточке зачтется ее верность, не вызывает сомнений, особенно в сцене похорон. На мертвой Татьяне Сергеевне Веточка увидела ту самую блузку.

Через весь цикл проходит мысль о том, что человек живет не только для себя. Даже совершенному эгоисту для полноты существования необходимы другие. Только по отношению к другому можно измерить собственную ценность и определить сущность жизни. На этом основано самое большое счастье и величайшие трагедии человека. Это же объясняет причину самоубийств.

Мотив смерти в малой прозе Л. Улицкой сопровождается повторением тем, сюжетов, персонажей, однако это объясняется не отсутствием воображения у автора, а упрямым и терпеливым поиском ответов на вопросы, к решению которых человечество за свою долгую историю едва ли приблизилось.

Мотиву смерти посвящены циклы рассказов «Реквиемы» Л. Петрушевской и «Они жили долго» Л. Улицкой. В произведениях обеих писательниц исследуется причины ухода из жизни героев, каждый раз рассказывается история чьей-то личной драмы.

У Л. Петрушевской истинная сущность героев получает проверку в пограничных ситуациях измены, болезни, смерти. Писательница рассматривает возможность смерти как состояние, которое проявляет лучшие качества человека. Эти рассказы – реквием по человеческой душе. Физическая смерть героев соседствует с их нравственным падением, обнищанием души и чувств. Отчётливо представленная оппозиция «жизнь-смерть» создаёт ощущение зыбкости границы между реальным и ирреальным миром. Мотивы жизни и смерти отражают у Л. Петрушевской дефицит человечности в самой основе современной цивилизации.

Л. Улицкая, реализуя мотив смерти в рассказах, раскрывает причины ухода человека из жизни: это и естественная смерть, и самоубийство, часто без видимых объяснений. Звучит мотив ответственности за жизнь близких людей. Писательница упрямо и терпеливо ищет ответы на вопросы, к решению которых человечество за свою долгую историю едва ли приблизилось.

## ВЫВОДЫ

В современной науке существует множество определений понятия мотив, но терминологическая ясность и непротиворечивость их еще не достигнуты, зато в теоретических исследованиях выделены его сущностные характеристики: предикативность, целостность, вариантность, повторяемость, соотнесённость с темой произведения, системность, семантическая значимость, – а мотив стал одним из наиболее эффективных инструментов литературоведческого анализа. При всей неоднозначности и разнонаправленности мнений ученых относительно определения мотива, очевидно, что данная категория органически связана со всеми компонентами художественного произведения и выполняет в нем целый ряд важных функций: конструктивную, динамическую, семантическую, стилеобразующую, продуцирующую, жанрообразующую.

Теория мотива начала активно разрабатываться в литературоведении на рубеже XIX-XX вв. Её основы изложены в трудах таких выдающихся исследователей, как А.Н. Веселовский, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг, А.П. Скафтымов, Б.Н. Путилов, Г.В. Краснов, И.В. Силантьев и др. В современном литературоведении продолжают исследования и теоретической базы мотива, и анализа отдельных мотивов в творчестве того или иного автора и их изучение в рамках какого-то одного произведения.

Выделяется четыре подхода к изучению повествовательного мотива в науке первой трети XX столетия: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования – А.Л. Бем, А.И. Белецкий, В.Я. Пропп) и тематический (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, А.П. Скафтымов). Главное различие этих подходов заключается в том, как трактуется важнейший критерий неразложимости мотива и как понимается соотношение моментов целостности и элементарности в самом статусе мотива.

Направление в отечественной теории повествовательного мотива можно охарактеризовать так: от семантической концепции («тезис») и морфологической («антитезис») к дихотомической («синтез»). Тематический подход в понимании мотива самым глубоким образом соотносится с подходом семантическим. Это вызвано тем, что самое понятие и феномен темы находится в тесной взаимосвязи с понятием и феноменом мотива.

Современные теоретики и историки литературы большое внимание уделяют анализу системы и структуры мотивов авторского художественного текста. В большинстве случаев мотив – это повторяющееся слово, словосочетание, ситуация, предмет или идея, он имеет непосредственное словесное выражение в самом тексте прозаического произведения. Мотивы бывают разноплановыми, среди них выделяют архетипические, культурные (частотные мотивы, связанные с современным культурным контекстом), и многие другие. Архетипические связаны с выражением коллективного бессознательного (мотив продажи души дьяволу). Культурные мотивы родились и получили развитие в произведениях словесного творчества, живописи, музыке, иных искусствах.

Мотив в произведении, как правило, не существует изолированно, а находится в непосредственной связи с другими мотивами, образуя так называемый мотивный ряд. Совокупность мотивов, раскрывающих какую-либо авторскую идею, определяется как мотивный комплекс. Мотивы взаимодействуют между собой в мотивных рядах и в совокупности с мотивными комплексами образуют систему мотивов.

Проанализировав разные подходы к пониманию сущности мотива, мы приняли в качестве рабочего определение, данное Б. М. Гаспаровым, который трактует мотив глобально и отмечает, прежде всего, его огромный смыслообразующий потенциал. По мнению Б. М. Гаспарова, мотив – это «любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук. Единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [14,

с. 318-319]. Данный подход доминирует в рамках современного анализа мотивной структуры текста.

Женская проза – неотъемлемая часть современного литературного процесса, социально-художественный феномен, возникший на рубеже 1980 - 1990 годов. Под понятием «женская литература» мы будем подразумевать прозу, написанную женщиной и направленную на осмысление и преодоление комплекса проблем, связанных с женщиной и женским.

В современной женской прозе традиционные для классической литературы мотивы: семьи и одиночества, любви и замужества, контраста детства и взрослой жизни, «утраченного рая», поиска смысла жизни, связи личности и общества, судьбы «маленького человека», жизни и смерти, болезни и страдания, мифологические и библейские мотивы, мотивы таинственного, архетипического сознания и бессознательного проявления души – наполняются своеобразным содержанием и представлены в виде новых вариантов.

Использование авторами системы мотивов, нацеленных на художественное исследование «прозы жизни», быта, лишённого духовного начала и радости, феномена отчуждения, бездушия и жестокости в человеческих взаимоотношениях, подчинено лейтмотиву, пронизывающему современную женскую прозу, и ведущему, в конечном итоге, к очищению от скверны, к открытию новых смыслов обновления жизни, выбора пути, взаимоотношений с окружающими людьми, осознания себя и своего предназначения.

Людмила Петрушевская и Людмила Улицкая – известные писательницы, вошедшие в большую литературу, яркие творческие индивидуальности, относимые к одному периоду современной женской прозы. Их прозаические произведения отличаются жанровым разнообразием и включают крупные эпические формы (романы, повести), детские произведения, а также рассказы, занимающие значительное место в творчестве обеих писательниц. Особое место в творчестве Л. Петрушевской занимают «мистические рассказы» и

«страшилки». Она изобретает особые жанры реквиема и настоящей сказки (сборник «Настоящие сказки»). Перу писательницы Л. Улицкой принадлежат романы («Казус Кукоцкого», «Медея и её дети», «Искренне Ваш Шурик» и др.), повести («Весёлые похороны», «Сонечка» и др.), детские книги и рассказы. Жанровое своеобразие рассказов писательницы заключается в том, что они, как правило, написаны не как отдельные произведения этого жанра, а объединены в циклы-сборники.

Тематика произведений Л. Петрушевской и Л. Улицкой – современная жизнь во всех её проявлениях с неудобными темами, с трагическими судьбами, со сложными взаимоотношениями в семье, с поиском выхода из жизненных тупиков, вниманием к бытовым проблемам. Очевидна принадлежность писательниц к представительницам «женской литературы», которая выражается в удивительно тонком женском восприятии жизни, в умении сказать о «женском»: от физиологии до кухонных разговоров – и открыть в этом поэзию. Для малой прозы Л. Петрушевской и Л. Улицкой характерны своеобразие проблематики, интерес к внутреннему миру детей и подростков в период их взросления и становления, «женский взгляд» на их мир, открытый финал.

Анализ произведений малой прозы Л. Петрушевской и Л. Улицкой позволил выделить следующие системы мотивов рассказов писательниц: дом – бездомье; семья – одиночество; жизнь – смерть.

Мотив дома – один из ключевых в творчестве Л. Улицкой и Л. Петрушевской. В русской традиции дом определяется как жилище, убежище, область покоя, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода. Он выполняет защитную функцию, становится хранилищем подлинных ценностей: культурных, семейных, нравственных. Восприятие дома в литературе относится к категории духовной жизни человека. Через его образ реализуется ценностная модель семьи. Именно дом знаменует настоящую семью, связывается с семейными героями, бессемейные, в свою очередь, остаются в пространстве

«бездомья». Мотив дома в произведениях Петрушевской развивается не в русле русской классической традиции, а имеет свои особенности. Это, скорее всего, бездомье. Его главными обертонами становятся мотивы разрушения родового гнезда, «коммуналки» и общежития.

Дом – художественное пространство и место действия многих произведений писательницы. Присутствует и топос Дома, Очага, но чаще всего – в искаженных, изуродованных формах. Дом, город – это ловушка, в которой люди пытаются выжить по своим собственным законам. Герой одинок и предоставлен самому себе, недоверчив, способен в любой момент или дать отпор насилию или, наоборот, пасть его жертвой. Во многих произведениях писательницы квартира является сюжетообразующим элементом и выступает объектом бытовых конфликтов и вражды из-за желания обладать квадратными метрами. В мире прозы Петрушевской пространство жизни каждого из героев замкнуто. Люди безумно одиноки, они практически лишены возможности слышать и понимать друг друга, но в рассказах об «иной реальности» замкнутость времени и пространства нарушается.

Восприятие дома в рассказах Л. Улицкой многогранно и реализуется через сопоставление художественно-эстетических категорий: дом и история, дом и семья, дом и проблема личности, дом и проблема счастья и т.д. Семантика дома в произведениях писательницы отражает ценностный аспект – дом как возможность семейного счастья, существования счастья для его обитателей. В произведениях Л. Улицкой представлены три модели: дом, квартира и коммуналка. Пространство дома – идеальное целостное пространство, место реализации семейного счастья героев; пространство квартиры с гендерным разделением территории – нецелостное пространство, где герои живут своей обособленной жизнью, что впоследствии обрекает семью на разрушение; коммуналка, общежитие – нецелостное пространство, воплощает мотив потери дома.

Мотивы семьи и одиночества находят своё отражение в творчестве обеих писательниц. Семья в рассказах Л. Петрушевской существует в

условиях душного тесного советского пространства, когда стремление к эмансипации и самореализации ведут к всеобщей раздробленности и разобщённости, а отступление от существующих прежде законов, касающихся института семьи и брака, приводят к появлению псевдосемей. Это такие семьи, в которых отсутствует взаимопонимание и поддержка, где царит враждебность, ненависть, где нет любви детей к родителям и родителей к детям. Женщина в советское время несла на своих плечах двойную нагрузку – в семейной и общественной жизни. В таких социальных условиях мужчина превращался в неполноценного, безвольного, инертного субъекта, а женщина оказывалась перед необходимостью брать инициативу на себя, становиться сильной, агрессивной, «менять пол». Такая ситуация способствовала появлению нового типа псевдосемьи – женской.

Через всю прозу писательницы проходит мотив «больного семейства», в котором изувеченные до предела корни бессильны дать здоровое потомство. Лейтмотивом произведений Петрушевской есть уход из семьи (рассказы «Проходят годы», «Перегрев», «Вещи великого человека», «Бессмертная любовь», «Сети и ловушки», «История страха»).

Петрушевская открыла новые грани жизни семьи разных социальных слоев, она изучила их основательно и показала семью преимущественно как сферу распада общественных, социальных связей: связей между разными поколениями, между супругами. Вынужденные существовать в невыносимых условиях, герои Л. Петрушевской лишь мечтают о крепкой семье, представление о которой живо в памяти, в глубине души.

В рассказах Л. Улицкой семья является одной из главных тем. Мотив брака как составляющая часть семейной темы развивается в нескольких сюжетных ситуациях: нелепый брак, брак-взаимовыгодный союз, брак-духовная связь близких людей. Мотив-ситуация «нелепый брак» присутствует в рассказах цикла «Тайна крови»: «Установление отцовства», «Певчая Маша». В рассказе «Сын благородных родителей» прослеживается мотив-ситуация брак – взаимовыгодный союз, а в рассказе «Старший сын» Л. Улицкая

показывает образец настоящей семьи, которая может быть построена только на любви, на духовной связи близких людей, а ребенок скрепляет семейные отношения.

В прозе Л. Улицкой представлены разные типы любви. Любовь, связанная с духовным началом, изображается в рассказах «Искусство жить», «Счастливые», «Короткое замыкание», «Коридорная система» и др. Другой тип – любовь-жалость, сострадание показан в рассказе «Установление отцовства». Еще один вариант – любовь-привычка. Она описывается в рассказе «Искусство жить». Особенность семейной тематики в прозе Л. Улицкой была выявлена через сопоставление ряда мотивов: брака, любви, и образов ребёнка, отца, матери.

Тема одиночества характерна для творчества и Л. Петрушевской, и Л. Улицкой. Несмотря на различия в творческой манере письма, в центре многих рассказов одного и другого автора – судьба одинокой женщины. Л. Петрушевская в рассказах на сюжетном уровне представляет различные варианты мотива одиночества. Она намеренно сгущает краски, описывая ужасы повседневной жизни покинутого человека, изображая различные формы ухода героев от одиночества: сон, фантазия, алкогольное опьянение, «случай вранья», смерть, показывая попытки вырваться из замкнутого круга и обрести счастье. При этом писательница не учит, не осуждает, но оставляет человеку надежду на спасение от одиночества. Для героинь рассказов «Страна» и «Шопен и Мендельсон» — это забота о дочери и обращение к искусству, для Ольги (рассказ «Где я была») — переосмысление своей жизни и отношений с родными.

Мотив одиночества находится в центре многих рассказов Л. Улицкой: «Бедная счастливая Колыванова», «Цю-юрих», «Зверь», «Сонечка», «Лялин дом». Чаще всего это мотив-образ, который реализуется через описание нелёгкой судьбы одинокой женщины.

Хотя обе писательницы повествуют об одних и тех же проблемах, и героини у них чем-то похожи, произведения Людмилы Улицкой более

позитивны. В её рассказах нет чувства безысходности, бессмысленности существования и всегда остаётся надежда на будущее.

В рассказах Л. Петрушевской и Л. Улицкой обнаруживается своеобразная трактовка мотива «жизнь», который представлен в бесконечном разнообразии сюжетов на семейно-бытовые темы. Мелкие рассказы, повествующие о «случаях из жизни», о частных, ничем не примечательных судьбах, складываются в глобальную картину человеческого существования. Л. Петрушевская прослеживает, как происходит деформация личности под влиянием среды, пытается раскрыть внутренний мир современного человека, показав его в исключительно сложных жизненных обстоятельствах; она видит его в самом разном обличье – от привычного до невероятного. Мотив жизни в творчестве писательницы проявляется и на сюжетном уровне, и в образной системе.

Л. Улицкая откровенно демонстрирует свой интерес к проблемам женского существования. Колоритно, остро, своеобразно описывает женские характеры и судьбы. В цикле «Люди нашего царя» представлены образы женщин со сложной жизненной судьбой, различных по своему социальному статусу, возрасту, уровню интеллектуального развития. Это писательские дочки, обременённые партийной идеологией («Писательская дочь»), красавицы, страдающие от своей красоты («Тело красавицы»), покорные хранительницы семейного очага, поющие в церковном хоре («Певчая Маша»). Часто героиня изображена во всей своей многогранной внешней и внутренней красе. Автора интересует сложный мир её чувств и настроений. Душа конкретного «маленького человека» для писательницы не менее сложна и загадочна, чем глобальные социально-политические противоречия эпохи.

Мотиву смерти посвящены циклы рассказов «Реквиемы» Л. Петрушевской и «Они жили долго» Л. Улицкой. В произведениях обеих писательниц исследуется причины ухода из жизни героев, каждый раз рассказывается история чьей-то личной драмы.

У Л. Петрушевской истинная сущность героев получает проверку в пограничных ситуациях измены, болезни, смерти. Писательница рассматривает возможность смерти как состояние, которое проявляет лучшие качества человека. Эти рассказы – реквием по человеческой душе. Физическая смерть героев соседствует с их нравственным падением, обнищанием души и чувств. Отчётливо представленная оппозиция «жизнь-смерть» создаёт ощущение зыбкости границы между реальным и ирреальным миром. Мотивы жизни и смерти отражают у Л. Петрушевской дефицит человечности в самой основе современной цивилизации.

Л. Улицкая, реализуя мотив смерти в рассказах, раскрывает причины ухода человека из жизни: это и естественная смерть, и самоубийство, часто без видимых объяснений. Звучит мотив ответственности за жизнь близких людей. Писательница упрямо и терпеливо ищет ответы на вопросы, к решению которых человечество за свою долгую историю едва ли приблизилось.

В данной работе описаны системы мотивов «дом-бездомье», «семья-одиночество», «жизнь-смерть» в малой прозе Л. Петрушевской и Л. Улицкой. В перспективы нашего исследования входит как полный и подробный анализ системы уже выявленных мотивов рассказов писательниц, который следует проводить на более широком материале, так и выделение и описание других мотивов: поиска смысла жизни, мифологические и библейские мотивы, мотивы таинственного, архетипического сознания и бессознательного проявления души и др.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашева М. Чистенькая жизнь не помнящих зла. *Литературное обозрение*. 1992. № 5-6. С. 9-12.
2. Басинский П. Позабывшие добро? Заметки на полях «новой женской прозы». *Литературная газета*. 1991. № 7. С. 10.
3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. 543 с.
4. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. Москва : Высшая школа, 1989. 158 с.
5. Бем А.Л. Исследования : письма о литературе. Москва : Языки славянских культур, 2001. 448 с.
6. Блок А.А. Записные книжки : 1901–1920. Москва : Художественная литература, 1965. 663 с.
7. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 408 с.
8. Волкова Е.В. Концепции мотива в современном литературоведении. Преподаватель XXI век. 2008. № 1. С. 89-94. URL: <http://prepodavatel-xxi.ru>. (дата обращения: 23.10.2019).
9. Габриэлян Н. Взгляд на женскую прозу. *Преображение. Русский феминистский журнал*. 1993. № 1. С. 102-108.
10. Габриэлян Н. Ева – значит «жизнь». *Вопросы литературы*. 1996. № 4. С. 31-71.
11. Гармаш Л.В. Теория мотива в литературоведении. *Научные записки ХНПУ им. Г.С. Сковороды*. Сер.: Литературоведение. Харьков, 2014. Вип. 1(2). С.10-23.
12. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». Москва : Аграф, 2000. 608 с.
13. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ : лингвистика языкового существования. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.

14. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Москва : Наука, 1994. 303 с.
15. Гордович К.Д. Русская литература конца XX века : пособие для старшеклассников и студентов. Санкт-Петербург : Петербургский институт печати, 2003. 184 с.
16. Давыдова Т.Т. Сумерки реализма (о прозе Л. Петрушевской). *Русская словесность*. 2002. № 7. С. 32-37.
17. Дарк О. Женские антиномии. *Дружба народов*. 1991. № 4. С. 257-267.
18. Дмитренко Е.В. Система романтических мотивов и образов в художественной прозе В. Ф. Одоевского : автореф. дисс .... канд. филол. наук : 10.01.01. Симферополь, 2008. 21с.
19. Дмитренко Е.В. Проблемы изучения понятия «мотив» в литературоведении. URL: [https:// reposit.pntu.edu.ua > bitstream > PoltNTU](https://reposit.pntu.edu.ua/bitstream/PoltNTU) (дата обращения: 21.10.2019)
20. Ерофеев В.В. Время рожать : сборник. Москва : Зебра Е, ЭКСМО – Пресс, 2001. 432 с.
21. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. Москва : Прогресс, Универс., 1996. 344 с.
22. Казарина Т. Рецензия на сборник Л. Улицкой. *Преображение. Русский феминистский журнал*. 1996. № 4. С. 169-172.
23. Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... *Новый мир*. 1996. № 4. С. 20-36.
24. Кирилина А. Гендерные компоненты этнических представлений (по результатам пилотажного исследования). *Гендерный фактор в языке и коммуникации* : сб. научных трудов. Москва : МГЛУ, 1999. Вып. 446. С. 67-73.
25. Кирилина А. О применении понятия «гендер» в русскоязычном лингвистическом описании. *Филологические науки*. 2000. №3. С. 18-28.
26. Кирилина А.В. Гендер: Лингвистические аспекты. Москва : Издательство Института социологии РАН, 1999. 180 с.

27. Костюков Л. Исключительная мера. *Литературная газета*. 1990. № 11. С. 7.
28. Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения : к постановке вопроса. *Вопросы сюжета и композиции*. Горький, 1980. С. 69-81.
29. Краснякова М.С. Проблемы исторической поэтики в современном литературоведении. *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 3. С. 58-60.
30. Лебедушкина О.П. Книга царств и возможностей. *Дружба народов*. 1998. № 4. С. 199-207.
31. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Москва. Издательский центр «Академия», 2003. Т. 1: 1953-196. 688 с.
32. Майкова А.Н. Интерпретация литературных произведений в свете теории архетипов Карла Юнга: дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01. Москва, 2000. 168 с.
33. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва : Наука, 1986. 304 с.
34. Мелешко Т.А. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте: учебное пособие по спецкурсу. Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 2001. 88 с.
35. Морозова Т. Дама в красном и дама в чёрном. *Литературная газета*. 1994. № 26. С. 4.
36. Надеждин Н.Н. Женщины в изображении современных русских женщин-писательниц. *Новый мир*. 1982. № 92. С. 102-112.
37. Не помнящая зла: Новая женская проза: сборник прозы / сост. и вступ, ст. Л.Л. Ванеева. Москва : Московский рабочий, 1990. 365 с.
38. Немова Н.Н. Феномен «женской литературы». *Архитектон*. 2005. № 10. С. 52-58.

39. Ованесян Е. Творцы распада : тупики и аномалии другой прозы. *Молодая гвардия*. 1992. №3-4. С. 45-51.
40. Панин Л. Вместо интервью, или Опыт чтения прозы Людмилы Петрушевской вдали от литературной жизни метрополии. *Звезда*. Санкт-Петербург, 1994. № 5. С. 197-201.
41. Пахомова С.И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 2006. 20 с.
42. Петрушевская Л. Где я была. Москва : Вагриус, 2002. 112 с.
43. Петрушевская Л. Девятый том. Москва : Вагриус, 2004. 305 с.
44. Петрушевская Л. Дом с фонтаном: рассказы. Москва : Вагриус, 2003. 160 с.
45. Петрушевская Л. Завещание старого монаха: рассказы из иной реальности. Москва : Вагриус, 2003.– 160 с.
46. Петрушевская Л. Милая дама : рассказы. Москва : Вагриус, 2003. 160 с.
47. Петрушевская Л. Невинные глаза: рассказы. Москва. Вагриус, 2003. 160 с.
48. Плисс А.А. Семантика категории мотив в современном литературоведении : функциональные характеристики. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/semantika>. (дата обращения: 15.10.2019).
49. Погребная В.Л. Проблемы эмансипации женской личности в русской критике и романах Н.Д. Хвощинской (60 – 80-е годы XIX столетия). Запорожье : Запорожский государственный университет, 2003. 242 с.
50. Погребная В.Л. Феминизм и «женская литература» второй половины XIX века. *Зарубіжна література*. 2002. № 7. С. 56-59.
51. Проскурина Е.Н. Мотив бездомья в произведениях А. Платонова 20-30-х гг. «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие : сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 132-141.
52. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 1998. 512 с.

53. Прохорова Т.Г. Мистическая реальность в прозе Л. Петрушевской. URL: [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1205321860&archive=1205324210&start\\_from=&ucat=&](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1205321860&archive=1205324210&start_from=&ucat=&) (дата обращения: 10.10. 2019).
54. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент. *Типологические исследования по фольклору* : сб. статей в память В.Я. Проппа. Москва : Наука, 1975. С. 141-155.
55. Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Ставрополь, 2007. 14 с.
56. Реброва И.В., Самохвалова Л.Д. Особенности мотивной структуры рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник». *Сб. материалов XXXIII международной филологической конференции*. Санкт-Петербург, 2004. Выпуск 16. С. 177-186.
57. Ровенская Т.А. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л. Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества. *Адам и Ева : альманах гендерной истории* /под ред. Л.П. Репиной. Санкт-Петербург : Алетейя; Москва : ИРИ РАН, 2003. С. 333-354.
58. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения». *Филологические науки*. 2000. № 3. С. 5-17.
59. Савкина И. Говори, Мария! (заметки о современной русской женской прозе). *Преображение : русский феминистский журнал*. 1996. № 4. С. 62-67.
60. Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы. *Новое литературное обозрение*. 1997. № 24. С. 359-372.
61. Савкина И. Факторы раздражения. *Новое литературное обозрение*. 2007. № 86. С. 207-229.
62. Савкина И.Л. Глазами Аргуса: (Мотив «молвы» в русской женской прозе первой половины XIX века). *Филологические науки*. 2000. № 3. С. 38-51.

63. Сатклифф Б. Критика о современной женской прозе. *Филологические науки*. 2000. № 3. С. 117-132.
64. Силантьев И.В. Поэтика мотива /отв. ред. Е.К. Ромодановская. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
65. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках / сост. Е. Покусаева; вступ. ст. Е. Покусаева, А. Жук. Москва : Художественная литература, 1972. 544 с.
66. Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов : Саратовское книжное издательство, 1958. 392 с.
67. Скотт Дж. История феминизма. *Гендерные исследования*. 2005. №13. С. 5-26.
68. Славникова О. А. Петрушевская и пустота. *Вопросы литературы*. 2000. Март-апрель. С. 47-61.
69. Слюсарева И. Оправдание житейского: Ирина Слюсарева представляет «новую женскую прозу». *Знамя*. 1991. № 11. С. 238-240.
70. Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. Москва : Московский государственный университет печати, 2001. 352 с.
71. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие/ вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. Москва : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
72. Трофимова Е.И. Женская литература и книгоиздание в современной России. *Общественные науки и современность*. 1998. №5. С. 147-156.
73. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов. *Дискурс*. Новосибирск, 1996. № 2. С. 52-55.
74. Улицкая Л. Е. Рассказы. URL: <http://lib.misto.kiev.ua/proza/ulickaya/-reoples.txt> (дата обращения: 11.04.2019).
75. Улицкая Л. Принимаю всё, что даётся: интервью. Беседу вела А. Тостева. *Вопросы литературы*. 2000. №1. С. 215-237.
76. Улицкая Л. Рассказы. Москва : Эксмо, 2007. 480 с.

77. Улюра Г.Т. Коронована сила жіночої руки, або про тих, хто «пише іншу прозу». *Слово і час*. 2005. № 3. С. 65-71.
78. Улюра Г.Т. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах. *Сучасність*. 2005. №7-8. С. 115-127.
79. Урицкий А. Человеческие приключения (о прозе Петрушевской). *Дружба народов*. 2005. №7. С. 45-51.
80. Фатеева Н.Я. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века. *Новое литературное обозрение*. 2001. № 50. С. 416-434.
81. Фатеева Н.Я. Языковые особенности современной женской прозы. Подступы к теме. *Русский язык сегодня* : сб. статей РАН. Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова / отв. ред. Я.П. Крысин. Москва : Азбуковник, 2000. Вып. 1. С. 573-587.
82. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
83. Хализев В.Е. Теория литературы. 3-е изд. исправленное и дополненное. Москва : Высшая школа, 2002. 437 с.
84. Черняк М.А. Современная русская литература : учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва: САТА: ФОРУМ, 2004. 336 с.
85. Шалыгина С.Г. Понятие «мотив» и его интерпретация в теории литературы и музыке. *Социально-экономические явления и процессы*. Тамбов, 2012. № 1 (035). С. 250-254.
86. Шаманский Д.В. Литература не занимается счастьем. *Нева*. 2004. № 9. С. 216-223.
87. Шкловский В.Б. О теории прозы. Москва : Советский писатель, 1983. 384 с.
88. Щеглова Е. Во тьму — или в никуда? *Нева*. 1995. № 8. С. 191-197.
89. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения. Москва : Языки славянских культур, 2006. 958 с.

**Декларація  
академічної доброчесності  
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Гапоненко Марина Ігорівна, студентка магістратури, форми навчання денної, факультету філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації "Слов'янські мови та літератури (переклад включно)" освітньої програми "Російська мова і зарубіжна література. Друга мова", адреса електронної пошти 30.04.977@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Основні мотиви сучасного жіночого оповідання (Л. Улицька, Л. Петрушевська)»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (студент) Гапоненко М.І.  
Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (науковий керівник) Погребна В.Л.