

## РАЗГОВОР О СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

---

Ю.Н. Серго

### АВТОПОРТРЕТ В ЖАНРЕ «NON-FICTION» (По книге Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ДЕВЯТЫЙ ТОМ»)

В последние годы в современной русской литературе особое значение и популярность приобретает явление non-fiction, проза, связанная с документальным, автобиографическим сюжетом. Жанровые рамки данного типа прозы определяются исследователями по-разному. Так, например, в развернутой дискуссии на страницах журнала «Знамя» говорится о том, что понятие «non-fiction» объединяет различные по своей сущности, форме и смыслу произведения: мемуары, воспоминания, эссе, размышления и вместе с тем романы и циклы рассказов, основанные на тесном соотношении сюжета с судьбой биографического автора и непосредственном присутствии образа последнего в тексте<sup>1</sup>. Явление биографического автора в качестве героя некоторыми критиками рассматривается не как новость, а как традиция. А. Чудаков считает, что в большой литературе, в отличие от «второго» и «третьего» рядов, «литература вымысла» и «non-fiction» — явления, сосуществующие в рамках творчества великого писателя: «в большом искусстве иное: в литературе вымысла мы имеем автора («образ автора»), в «документальной» — ощущаем авторскую же — и очень своеобразную — группировку реального материала»<sup>2</sup>. Итак, в прозе «non-fiction» мы сталкиваемся с новыми формами проявления авторства, которые еще мало исследованы и описаны.

Другим важным вопросом относительно существования явления «non-fiction» оказывается вопрос о причинах его актуальности и популярности в данную эпоху. Один из возможных ответов дает Е. Калашникова: «Можно предположить, что в период политического «похолодания» люди предпочитают реальному миру выдуманный, а в периоды «оттепелей» жаждут услышать голоса реальности»<sup>3</sup>. Думается, что дело не только в вышеназванной причине, ведь жанровые рамки «non-fiction» в наше время предельно расширены и даже размыты, а акцент в конкрет-

ных произведениях часто делается на том, что сознание пишущего подчинено не документу и даже не памяти, а личностному восприятию, отражению собственного воспоминания. А. Найман в книге «Рассказы о Анне Ахматовой» пишет: «Однажды она обронила: “Мы вспоминаем не то, что было, а то, что однажды вспомнили”». После ее смерти я стал вспоминать ее и с тех пор вспоминаю свои воспоминания»<sup>4</sup>. «Отражения» становятся как бы новым жанром эпохи, жанром, объединяющим реальность и литературный вымысел на основе их взаимопроникновения. Это наглядный пример постмодернистского «вхождения» жизни в литературу. Момент игры в современной русской «non-fiction» также очень значим: современная русская проза часто создается «под non-fiction», как, например, знаменитые произведения Сергея Довлатова, где все факты — даты и события — оказываются намерено извращены. Таким образом, явление non-fiction имеет не только социально-исторические, но и сугубо эстетические причины возникновения. В эстетическом плане автор ищет новые пути воплощения собственной личности, стремясь к самоидентификации, к поискам новых форм литературного бытия<sup>5</sup>. В данной статье мы постараемся описать конкретные приемы и художественные образы, с помощью которых автор пишет свой автопортрет в документальной прозе. В качестве анализируемого материала возьмем книгу Л. Петрушевской «Девятый том».

Свой автопортрет писатель может структурировать по-разному, исходя из модели выбранного им жанра и внутренней структуры сюжета книги. «Девятый том» Л. Петрушевской представляет собой, по мысли автора, «как бы дневник. На самом деле это попросту сборник статей — вопрос о чем они»<sup>6</sup>.

Итак, жанр с самого начала может быть обозначен как синтетический, соединяющий в себе две противоположные формы высказывания — интимно-личную (дневник) и публичную (статья). Следовательно, образ автора будет строить-

---

<sup>1</sup> См., например: Литература non fiction: вымыслы и реальность. Конференц-зал // Знамя. 2003. № 1. С. 201.

<sup>2</sup> Там же. С. 203.

<sup>3</sup> Калашникова Е. Пьесы на два голоса в декорациях времени // Новое литературное обозрение. 2004. № 3. С. 307.

*Юлия Николаевна Серго — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета*

---

<sup>4</sup> Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 22.

<sup>5</sup> Вопросу авторской самоидентификации в современной русской литературе посвящена книга М.П. Абашевой. В ней также изучаются некоторые принципы поэтики non-fiction. См.: Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. Пермь, 2001.

<sup>6</sup> Петрушевская Л. Девятый том. М., 2003. С. 2. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

ся на пересечении исповеди и декларации творческих принципов, которые в конечном итоге должны объяснить, что именно побудило художника к созданию того или иного произведения, как в нем отразилась авторская биография, и наоборот: как написанное произведение изменяет биографию человека. Иными словами, авторский портрет строится на идее взаимопроникновения жизни и литературы. Это подчеркивается и концептуальной сущностью названий двух разделов книги, которые, безусловно, прочитываются на уровне связи авторской судьбы с судьбой литературы: «Мой театральный роман» и «Имя книги». С точки зрения авторской профессиональной специфики эти названия отражают деление книги на повествование о творческом пути автора-драматурга и о формировании автора-прозаика, но по сути они, как и положено автобиографическому повествованию, включают в себя гораздо большее число форм авторской реализации в искусстве и в жизни. Автор, рассказывая о своем творческом пути, о формах самореализации, может выступать в роли актера, журналиста, скульптора, зрителя, читателя, соавтора других художников. Мы рассмотрим лишь некоторые формы авторской реализации, которые особенно важны для прояснения принципов создания творческого автопортрета.

Посмотрим, как представлена в книге позиция соавтора в плане творческом и биографическом. Л. Петрушевская выступала в этой роли неоднократно. Например, была сценаристом знаменитых мультфильмов Ю.Норштейна «Сказка сказок» и «Шинель». Духовное соавторство является важным компонентом и при написании пьес «для Горюнова», «для Ефремова», рассказов «для И. Борисовой» и А.С. Берзер. И, наконец, автор ощущает себя продолжателем, соавтором писателей, принадлежащих русской классической литературе. Их сюжеты она толкует как вечно актуальные, продолженные самой жизнью. Так, в статье «Три ли сестры» автор выстраивает параллель между образами чеховских героинь, царевнами дома Романовых и собственными предками. Драма жизни продолжает драму литературы: «По возрасту прабабушка Шура была как старшая из чеховских трех сестер. То есть к восемнадцатому году Прозоровы будут уже немолоды» (с. 89). Как для сестер Прозоровых, так и для русских царевен нет и не может быть ровни среди мужчин: «Кто им был муж? Их жадно полюбила сырая свердловская земля» (с. 90). В интерпретации чеховской драмы автор выступает не как литературовед или театральный критик, а как соавтор, он трактует пьесу, привлекая «новый» материал — судьбу своей семьи, сюжет русской истории, то есть, продолжает литературу жизнью, «дописывает» чеховскую дра-

му, дополняет ее другими сюжетами и, можно сказать, превращает «fiction» в «non-fiction».

В статье «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» автор «работает» с Гоголем и Норштейном. Стремясь приблизить текст первого к визуальному восприятию, рисунку последнего, автор «Заметок...» рисует образ Акакия Акакиевича Башмачкина: «Он ходит как-то смешно. Не солидно, на всю ступню, а так как-то, ковыляя на цыпочках, помогая себе руками, как девица, входящая по камням в воду. Секрет такого хождения разъяснится, когда Акакий Акакиевич остановится, задерет сапог подметкой кверху и озабоченно полюбуется дырой» (с. 235). Визуальный образ становится звеном, способом передачи смысла повести «Шинель» одноименному мультфильму. Соавтор, рождая этот образ, сам начинает принадлежать мирам обоих творцов. Вот как это показано в «Письме Норштейну и читателю»: «Перед следующим фильмом, перед «Ежиком в тумане» ты весьма церемонно [...] спросил меня, не буду ли я против, если они возьмут мой профиль для ежика. Я тогда ответила, что раз вы уже брали (без спросу) мой нос для цапли, то берите и для ежика. Юра! Если честно! И для волчонка в «Сказке сказок» вы тоже взяли напрокат мой профиль?» (с. 197). Так важнейший образ из мира Гоголя — нос — становится, благодаря соавтору, сквозным и у Ю. Норштейна. «Автопортрет» воплощается здесь почти визуально, предстает как автограф или визитная карточка Л. Петрушевской.

Авторское самопознание имеет множество форм, но может выражаться и целостно — в сюжете судьбы, который представлен в структуре книги Л. Петрушевской не совсем традиционно. «Театральные романы» — первая часть книги, но в хронологическом плане это вторая часть судьбы героини, о детстве и юности она рассказывает в «Имени книги». Сюжет судьбы начинается с «театрального романа»: косвенно подтверждается, что рождение автора важнее фактического рождения. С момента признания права на авторство, на творчество, как с первого взгляда, начинается любовь:

В январе 1972 года [...] у меня зазвонил телефон и чудный бархатный баритон сказал:

— С вами говорят из Московского художественного театра. Я Горюнов, помощник Олега Николаевича Ефремова по литературной части [...] Не могли бы вы написать для нас пьесу, — произнес баритон голосом судьбы.

Я, не подумавши, сказала со смехом:

— Это что, театральные романы начинаются? (С. 5)

Любовь в традиционном, романтическом смысле остается за кадром, в юности, во временах, когда героиня еще не была автором и вместе с другими ходила в ТЮЗ смотреть на О. Ефремова в роли Кости. Сейчас ее биографический статус «нигде не работающая вдова с ребенком».

Факт реальной биографии сочетается с биографией творческой — автор приходит в театр с ребенком-пьесой, по отношению к которой он ведет себя как мать: вопрос «а еще что-нибудь у вас есть?» заставляет его почувствовать себя матерью невесты, у которой спрашивают, нет ли в доме еще каких-нибудь девушек на выданье. Естественно, что за этим следует «театральный» разрыв: «вернувшись домой, я выкинула пьесу в мусоропровод, и она там растворилась, как знаменитое легкое дыхание Бунина в мировом пространстве» (с. 8). Ситуация, знакомая нам еще по биографии Н.В. Гоголя и по одной из ключевых фраз его повести «Тарас Бульба»: «Я тебя породил, я тебя и убью». Действия героини могут быть возведены и к мифу о Мееде — отвергнутая любимым, она убивает детей, рожденных для него. Автор считает, что таким образом он сможет избавиться от любви к театру и режиссеру: «Выкинувши пьесу, я со своим кумиром покончила навсегда» (с. 8). Но это только начало романа, который продолжается как борьба героини за право быть признанной, любимой. Реализация этого права означает для нее и изменение героя в соответствии со своим замыслом — выражаясь словами популярной песни 60-х годов — «если я тебя придумала, стань таким, как я хочу», ибо ни советский театр, ни образ режиссера, существующие в действительности, героиню не удовлетворяют. В ходе этих отношений любви-разочарования-соединения рождаются новые пьесы, которые, как дети, объединяют героиню-автора с театром и режиссером в единую семью. Сам автор свои отношения с театром, в свою очередь, определяет как семейные, отводя теперь уже самому себе роль ребенка: «Горюнов [...] пер вроде танка, держа меня на броне, как сына полка» (с. 7). Этот же образ по отношению к себе автор зафиксировал, когда будет рассказывать о дружбе с Анной Самойловной Берзер, секретарем А.Т. Твардовского: «...и я тут же, в углу, как сын полка, пью чай и ловлю каждое слово» (с. 176). Так в зрелой биографии автора проявляется поэтика детства, причем детства военного, трагического, сиротского, голодного, о котором будет рассказано во второй части книги.

Таким образом, любовь понимается как усыновление, принятие в семью автора и его детей-пьес. Режиссеры О. Ефремов, М. Захаров становятся «отцами», процесс «вынашивания» и «рождения» произведения отрывает героиню от реальной семьи, «биографический» муж увозит «биографических» детей в Москву, чтобы их мать могла «родить» пьесу. Постепенно акцент все больше смещается, переносится со сферы отношений «режиссер-автор» на отношения «автор-пьеса». Ребенок оказывается важнее любимого. В творчестве тема детства тоже оказывает

ся главной, о чем догадывается герой романа: «Один раз Ефремов утешил актеров на репетиции: «Да у нее все про детей». Они там играли про любовь. Нет, сказал умница Ефремов, все про детей» (с. 10).

«Театральный роман» начинается и заканчивается текстом, посвященным Ефремову, что создает ощущение концептуальной целостности, осмысленности взаимоотношений автора и театра. В заключении «романа», озаглавленном «Ушел», окончательно оформляется концепция авторской любви к режиссеру. На вопрос: «Правда, что он тебя любил?» — автор отвечает: «Да нет, это было выше. Священная дружба» (с. 112). Что предает сакральность дружбе с «феодалом, реализующим право первой ночи», с «Дон Жуаном по неволе», понять нетрудно. Сущность отношений героя и героини коренится в иной сфере. А «любовь мужчины к женщине не такая уж великая и не такая уж бессмертная вещь. Есть штуки и побессмертней» (с. 112). По существу, «театральный роман» Людмилы Петрушевской — это антилюбовный роман, где героиня стремится не к романтическим отношениям с мужчиной, а к творчеству — акту рождения ребенка. Все предшествующее этому оказывается не столь важно. Сюжет любви всего лишь «прием», который нужен автору, чтобы начать творить, в творчестве он отказывается от «приема», который «выпячивает своего создателя»: «А по Станиславскому режиссер должен спрятаться, умереть в актере. Писатель — в герое или скрытом нарраторе» (с. 106). Таким образом, в «Театральном романе» автор рождается как герой, чтобы продолжить повествование о себе как о герое во второй части — «Имени книги».

Основным сюжетом «Имени книги» является процесс ответа автором на некую глобальную анкету, в которой выясняется его позиция в связи с основными вопросами современной жизни и творчества, в том числе и в связи с самоопределением по отношению к тексту, герою, читателю. Рассмотрим этот процесс подробнее.

Во второй части книги автор предстает сначала как читатель, что соответствует реальной биографии и хронологии судьбы. Автор — «книжный человек» эпохи 60-х годов, чьи помыслы во многом определяются жадной обладания заветной книгой: «Сколько предательств было совершено во имя книги и связи с Ней! Она была орудием шантажа [...] объектом наглого присвоения («ты боялся обыска и отдал мне их, а теперь я тебе их не верну, жалуйся в Контору, хочешь — в милицию», — подлая усмешка и щелкнувший замок...»)» (с. 119). Единственная встреча героини с Солженицыным не может быть не конфликтной с самого начала, ибо он — прежде всего обладатель чемодана книг, кото-

рыми «хващается», что «не принято». Служение книге включает в себя и тюрьму, и суму; читатель, таким образом, вырастает в фигуру, не менее значимую, чем автор. Из приобщения читателя к тексту, процесса поиска ключей рождается концепция автора, которая будет отстаиваться в дальнейшем: «Нет и не может быть у хорошего писателя никаких нормальных человеческих слов, только текст некой роли, то Бога-создателя, в случае Льва Толстого, то цадика-рассказчика, как получилось у Бабеля, а в зощенковском варианте автор выступал в амплу гениального актера-простака...» (с. 123). Автор (в интерпретации автора «Имени книги») — это читатель, усваивающий текст жизни, он существует, пока живет его герой: «Пока не грянет ленинградская блокада и человек не помрет, а вместе с ним исчезнет и сатирик Зощенко...» (с. 123).

В «Имени книги» наглядно показано, как реализация автора в роли героя, его «умирание в герое», о чем говорилось выше, приводит к конфликту с живым читателем. Когда в 1988 году встреча читателя с прозой Л.Петрушевской наконец-то состоялась, это стало настоящей проблемой для автора, ибо читатель на творческих вечерах спрашивал: «Как вы посмели ударить ребенка?» (реакция на рассказ «Свой круг»). Поэтому в русском варианте повести «Время ночь» автор «лишает жизни» героиню, от лица которой идет повествование, текст, таким образом, написан от лица «умершего автора». «Зато злобные читатели остались с носом» (с. 308). Так Людмила Петрушевская как писатель вступает в конфликт с собственной позицией читателя, которая в «Ответе на вопросы к диссертации» обозначена следующим образом: «Голос рассказчицы — это и есть голос автора» (с. 305). Но рассказчик в случае Л. Петрушевской довольно часто может являться главным героем произведения и вызывать противоречивые чувства у читателя. В этом случае автор настаивает на своем несходстве с героем, сравнивая, например, портрет рассказчицы из рассказа «Свой круг» с собственной внешностью: «Это у меня-то полные румяные губы?» (с. 308).

Таким образом, отношения автора и героя, автора и читателя в «Имени книги» выглядят

сложными и запутанными. Одна из причин такой ситуации коренится, на наш взгляд, в наличии особого типа героя и в авторском отношении к нему. Герой-маленький человек, по мысли автора, нужен литературе больше, чем она нужна его многочисленным прототипам, потенциальным читателям: «нужна ли им литература? Нужна ли им нравственность, если они глубоко нравственны? Думаю, это они нужны литературе» (с. 278). Данный тип героя притягивает сознание автора, именно с ним автор ощущает неразрывную, необходимую, спасительную связь.

Момент признания, славы, к которой автор так долго шел, оказывается страшен тем, что писатель отделяется от своего героя: художник становится знаменитым, попадает в круг «избранных»: «Мы были нарасхват. Плавали в частных бассейнах, завтракали в садах среди роз [...] И тут я однажды как-то что-то заподозрила. Посчитала, сколько раз в год это было. Я посмотрела, сколько нас мотается туда-сюда. Мой ужасный сон детства, «Портрет» Гоголя. [...] И вдруг я вспомнила, что уже давно ничего не пишу. Что я куплена...» (с. 314). Автора начинает преследовать кошмар гоголевского «Портрета» именно в то мгновение, когда его собственная история вроде бы обретает счастливый конец, который так любит массовый читатель во всем мире, который устраивает издателя и дьявола. Почувствовав это, автор возвращается к своему герою: «В тот день, 26 мая, нам давали завтрак в зале Нобелевского комитета (я не пошла. В это утро я начала писать, в честь дня рождения, первую страницу «Время ночь». [...] Они пошли на прием, а я стала писать о нищей старухе...» (с. 312). Так объясняется тяготение, нераздельность-неслиянность автора и героя: только герой бес смертен и способен спасти автора от творческой гибели.

Итак, произведение «non-fiction» в варианте Л. Петрушевской представляет собой сложную систему авторских саморефлексий, которые выстраиваются в особый, надсобытийный сюжет размышлений о творческой судьбе и рожают автопортрет художника, восходящий некоторыми своими чертами к универсальному, вечному идеалу.