

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

CIAŁO I RZECZ W LITERATURZE

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-491-6

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Ciało i rzecz w literaturze

Татьяна Автухович Оппозиция нагой/одетый человек в современной культуре	15
Joanna Getka Lekarstwa, narzędzia i metody leczenia w domu w XVIII wieku (na materiale porad z druków bazyliańskich)	33
Валентина Бондаренко Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях	49
Weronika Dulęba Jak kocha kamień? Status przyrody nieożywionej w wybranych utworach Marii Sadowskiej	59
Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи	71
Евдокия Нестерова Золотая окружность – вещная судьба мира	81
Rafał Siwicki W kręgu najprostszych rzeczy. Rola przedmiotów w <i>Białym statku</i> Czingiza Ajtmatowa	91
Magdalena Ślawska <i>Leksikon YU mitologije</i> , czyli przeszłość zaklęta w rzeczach	103
Marta Zambrzycka Używki w powieści kryminalnej na przykładzie powieści Erika Axla <i>Sunda Oblicza Victorii Bergman</i>	117

Ольга Бараш Метафізика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский)	129
Ирина Коган Вещный мир современной российской детской поэзии	141
Beata Siwek Символика реквизита в современной белорусской драматургии	149
Вольга Нікіфарова Рэчы, дарагія сэрцу, у мастацкім свеце лірычнай прозы Янкі Брыля	165
Iwona Mityk Kondycja ludzi i rzeczy w wybranych opowiadaniach Andrzeja Stasiuka	177
Кира Гордович Мотивы и образы в книге Л. Улицкой <i>Священный мусор</i>	191
Dorota Żygadło-Czopnik „O czym rzeczą rzeczy”, czyli wspomnienia rodzinne w powieści <i>Zaziemie</i> Jany Šrámkovej	197
Monika Knurowska Świat rzeczy w zbiorze opowiadań Asara Eppela <i>Trawiasta ulica</i>	211
Анна Синицкая «При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме	227
Валентина Біляцька Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах)	243
Наталія Городнюк Концепт машини у модерністському романі 20-х рр. ХХ ст.: компаративні аспекти	255
Нина Мороз Метафізика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (<i>Электрическое тело пою!</i>)	269

Ирина Плеханова Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской	281
Анастасия Липинская Что значит быть человеком? Тело и машина в новеллизациях ролевой игры <i>Warhammer</i>	295
Андрей Марданов Феномен замещающей реальность симуляции в творчестве Мартина Эмиса	305
Татьяна Светашёва Новые твёрдые поэтические формы в русскоязычном Интернет-пространстве	315
Юрий Лабынцев Современное интернетвидение героики защитников крепости Осовец как кибертекст	327

Ирина Плеханова

Иркутский государственный университет

Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской

Понимание телесного у Л. Петрушевской

Рассмотрение темы следует начать с вопроса, что значит телесное для самой писательницы, художницы и актрисы кабаре, впервые вышедшей на сцену в 70 лет. Три ипостаси Л. Петрушевской – три проявления её творческого сознания и воли, они дают равно значимый материал для описания феноменологии и аксиологии *тела* в корреляции с триадой *плоть – душа – дух*. Новая роль певицы, неожиданная для прозаика и драматурга с репутацией «певца чернухи», проявила *лирический в основе свой тип творчества*. Артистизм открыл «я» автора, прежде скрытое за масками-повествованиями. Личность Петрушевской проступает как захваченная страданием. Все проблемы сводятся к одному – спасению человека. Диапазон материала – от мрачной физиологии до феерических сказок – это её боль, любовь и радость. Сосредоточенность на ужасах – неиссякающая способность сострадать, которая в постмодернистском контексте может быть расценена как «жесткое письмо». Но сама писательница подсказывает, со ссылкой на неких чутких читателей: «Им, допустим, кажется, что это поэзия, все эти мои страшные случаи. <...> И этим людям я благодарна»¹.

Действительно, в цикле новелл *Песни восточных славян* (90-е гг.) легко узнаются баллады. Более того, писательница воспринимала первые реалистические тексты как музыку или наитие:

...рассказы приходили мгновенно, надо было их быстро, как можно быстрее, записывать. В дальнейшем, уже теперь, я стала понимать, что, возможно, это были прастихи, первоначальная форма даль-

¹ Л. Петрушевская, *Истории из моей собственной жизни*, Санкт-Петербург 2007, с. 535.

нейшего верлибра. Всё указывает на это – возвышенность тона, некоторая как будто внутренняя декламация в каком-то ритме, даже повторы одного слова в конце. <...> И то, что это был единственно возможный вариант².

Итак, суть признания Петрушевской в том, что она вообще – по существу своему и по преимуществу – *поэт*. Следовательно, самосознание поэта переносится на понимание человека вообще, что отражается во всём творчестве, которое остаётся в то же время глубоко аналитическим. Формула самосознания человека – самоопределение души в отношениях с брэнной плотью, индивидуальным телом, пытливым духом. Каждая сторона сознания обладает своим опытом: плоть чувствует («рота на войне – / переполненные кишки полка»³), тело принимает судьбоносную форму (этому учит сказка *Девушка Нос*), дух неутомим как воля к самореализации «я». Душа как верховное начало рефлексивирует, судит, любит.

Парадокс, но для Петрушевской как живописца обыденного существования, проблема *плоти* – источника чувственного опыта, прибежища инстинктов – отнюдь не в центре внимания. Телесность физиологическая не является ключом к познанию человека, поскольку тема Петрушевской – судьба чуткой *души* в жестоком мире. Душа – это субстанция личности, её неделимое «я». У писательницы она озабочена не своим подсознанием, а познанием мира: «душа / это чаша / заранее отчаивается / ждёт когда вольют / следующую из цыкут»⁴. Дух как творческая воля подчиняется её жизненным установкам, а сама душа автономна и открыта миру.

Бессмертная и безмерная, т. е. ничем не защищенная от со-страдания, от горького опыта, от муки бессилия, *душа* есть открытое, непреклонно честное перед самим собой *сверхсознание*. Целостность «я» обусловлена именно незащищённостью, которая есть и рефлекс отзывчивости и бесстрашная воля принять чужую боль как свою и выжить вопреки отчаянию. Как у Тютчева: «О господи!.. и это пережить... / И сердце на клочки не разорвалось...» Это качество писательница не передала никому из своих героинь полностью. Итоговую книгу *Как много знают женщины* (2013) можно рассматривать как автопортрет в лицах – всезнание о бедах и горестях, отчаяние, поделённое на всех. Знание высказывают немногие, как обречённая смерти

² Л. Петрушевская, *Маленькая девочка из Метрополя: повести, рассказы, эссе*, Санкт-Петербург 2006, с. 16.

³ Л. Петрушевская, *Парадоксы. Строчки разной длины*, Санкт-Петербург 2008, с. 8.

⁴ Там же, с. 638.

и видящая людей насквозь героиня повести *Свой круг*, другие красноречиво утаивают, оставляя всё в подтексте. Большинство героинь, как обычно делают люди, защищается от трагического всепонимания игрой в поддавки со своей совестью и маскирующей игрой языка. Так поступает повествовательница в рассказе *Такая девочка, совесть мира*, заставив соперницу вернуть себе мужа: «Теперь она как бы для меня умерла, а может быть, она и на самом деле умерла, хотя за этот месяц никого в нашем доме не хоронили. <...> Значит, она ещё живёт где-то»⁵. Но девочка–«совесть мира» обречена, как умерла в романе *Время ночь* Анна Андриановна, когда ей открылась степень вины перед родными. Автор следует своей мученической миссии аккумуляции боли, ибо высокой мукой сострадания оправдано её Слово (как в общеизвестном образце, недаром в устных выступлениях Петрушевская повторяет: «В России много ходит Иисусов, но... только они все в юбках!»⁶).

Душа-сверхсознание обладает особым потенциалом – чуткостью к творческому откровению. Так описан процесс рождения стиха – поэт-медиум пребывает в диалоге, который представлен как двойное самоизлияние – буквально рождение-произведение продиктованного свыше и вскармливание его собой: «стихи меня разбудили / тёмной ночью / пить-есть попросили / строчка за строчкой / жить захотело / неземное созданье / я всё проделала / не приходя в сознание»⁷. Сон для самой Петрушевской – *откровение и рефлексия откровения одновременно*. Так представлено в стихах мистическое состояние созерцания образов, аналог которым – ни больше и ни меньше как платоновская концепция неполного познания истины душой и неадекватного проявлений идей в мире. Собственное видение зафиксировано как сно-творчество в стихах:

можно сказать / в ожидании чуда / прямо сказать / что в преддверии сна / Боже ты мой неизвестно откуда / вдруг ниспадает на мир пелена <...> башня стоит / поднимается в гору / лифт деревянный / похоже без дна <...> я вопрошаю / постойте а что же / это за город / где башня стоит // гид отвечает / платоновской области / имя же города / не говорит⁸.

⁵ Л. Петрушевская, *Как много знают женщины: Повести, рассказы, сказки, пьесы*, Москва 2013, с. 4.

⁶ Л. Петрушевская, *Уроки любви*, [online], http://www.youtube.com/watch?v=pIn_aYo7kPM, [4.09.2014].

⁷ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 683.

⁸ Там же, с. 678-679.

Сновидческое стихотворение связывает содержание двух платоновских диалогов: о мнимости знания – пребывании в пещере (трактат *Государство*) и о душе – пленнице эмпирического знания, но внимающей идеям. Платоновский Сократ в диалоге *Федон* указывает путь познания как освобождение души от власти чувственного, т. е. телесного опыта: «душа туго-натуго связана в теле и прилеплена к нему, она вынуждена рассматривать и постигать сущее не сама по себе, но через тело, словно бы через решётки тюрьмы, и погрязает в глубочайшем невежестве»⁹. Поэт расшифровывает свой сон как восхождение в мир идей, откуда очевидны заблуждения здешнего знания: «вот оно что / мы в платоновской области / в мире машин / и потерянных душ», но – «звук рождаются / голоса тихого / вязь затевая / невиданных слов»¹⁰. Так душа, отрываясь от тела и внимая идеям – «а действительно / может уже / всё записано / что будет сказано»¹¹, – открывается как сверхразумное познающее существо, оно ощущает себя как интенцию, волю, состояние ви деня-слышания-чувствования-понимания.

Но Петрушевская, разумеется, не последовательница какой-либо системы, в идеях платоновской философии она узнаёт свои собственные интуиции. Её отношение к телу органичное – не отрешённое, но и не акцентированное: это не низкая материальная форма *плоти* для *воплощения* бессмертной души, а данность самой жизни. Тело и плоть, как и обстоятельства существования, восприняты и представлены по принципу дополнительности – как не достоверные сами по себе, т. е. в своей самобытности, не обладающие правотой (в том числе справедливостью), но неизбежные условия *о-существования* души, с которыми она находится в мучительном взаимодействии. Поэтому сама по себе *проблема* тела и плоти возникает в художественном пространстве как рефлекс восприятия (в лирике) и как способ актуализировать трагическое переживание экзистенциального опыта в прозе и драме.

Самоценное тело-плоть являет себя в страдании, и потому оно священно: так подробно выписаны старики. В *Московском хоре* Лика выходит на сцену в одной сорочке, потом накидывает шинель сына, трансформируя на советский манер гоголевскую метафору. Страдающее тело – образ поверженного дерева в стихотворении *Страшная находка*: «иду лесом / на дороге валяется шуба / богатая седая отда-

⁹ Платон, *Диалоги*, Ростов-на-Дону 1998, с. 417.

¹⁰ Л. Петрушевская, *Парадокси...*, с. 679.

¹¹ Там же, с. 665.

ёт в зелень / полная картина катастрофы / рукава закинута / полы врозь / сдалась убита / сосна / молодая»¹². Практически бесплотны дети, в рассказах они – ангелы, как и портреты родных на акварелях – сосредоточенные в себе лики. В стихах они являются в воспоминаниях. Зато подробно выписаны куклы – неутолённая любовь детства, страсть играющего – вдохнуть жизнь в материю, сообщить ей судьбу: «куклы / существа / со своей биографией»¹³. Во взрослых пьесах ребёнок почти не задействован – в пьесе *Три девушки в голубом* голос покинутого мальчика звучит с неба. Сострадание объединяет людей, и концепция человека у Петрушевской не персоналистская, она построена на *императиве взаимосвязи, душевного контакта*, коммуникации – открытии родства душ и узнавании себя в этом родстве.

Плотская достоверность в такой системе не может быть самоценна, поскольку это мешает душевно-эмоциональному общению, ибо души ближе, чем родственники, существа общей крови и опыта. Для обозначения реальности героя, по убеждению Петрушевской, не нужно ничего характерного – оно персонифицирует и отчуждает, а нужен эффект сопереживания. Так сказано в эссе и в стихах:

вот каким и должен / быть главный герой // никакой / речевой характеристики // никакое лицо // нельзя / ни яркую идиому / ни сочное словцо // можно: / монолог / ни чём не говорящий <...> короче / человек без свойств / это и есть герой / то пустое место / куда читатель и зритель / немедленно / себя помещает¹⁴.

Следовательно, человек вообще склонен не к самосознанию, а к узнаванию себя в ином – такова сниженная, но социально обоснованная версия платоновской гносеологии у Петрушевской. Только человек видит себя не в пещере, а в зеркале: «а человек для себя / непознаваем // даже утром в зеркале / собой не узнаваем // сам себя на фото не признаёт»¹⁵.

Итак, тело не представляет собственной ценности, и когда оно оказывается в центре внимания – то это предмет художественной игры или яркая метафора.

¹² Там же, с. 315.

¹³ Там же, с. 71.

¹⁴ Там же, с. 219-221.

¹⁵ Там же, с. 221.

Игра с фрагментацией тела

Игра с телом – прерогатива одноактной драматургии, которая остаётся у Петрушевской полем творческих и антропологических экспериментов. Цель эксперимента – разработка концентрированной формы трагического конфликта, который раскрывается не в действии, а в подтексте разговоров – в них происходит узнавание скрытых страстей и сущности каждого из героев. В цикле с метафорическим названием *Тёмная комната* действие строится вокруг тайны за сценой, болезненной или жуткой. Место скрытых событий метафорично: «тёмная комната» – это чужая душа-потёмки, которая нуждается в спасении – исцелении добром и любовью. В пьесе *Вставай, Анчутка!* целителем оказывается странное существо – 93-летняя тётя Аня, добрый гений, которая, сняв заклинаниями все болезни, имеет привычку рассыпаться прахом – и воскреснет ли она для новых самоотверженных подвигов, это всегда зависит от окружающих. Рецепт предельно прост:

Положите её часть на подушку, часть под одеяло, причём под одеялом насыпьте по всей длине. Понадобится шесть литров воды. Ведро у неё под кроватью. Соль поваренная, йод, сода по столовой ложке на ведро воды¹⁶.

Никакие самодеятельные заклинания не помогают – воскрешает только физиологический раствор. Так чудо обыволяется в самой наивной форме.

В манипуляциях с телом, привычно сметаемым веником, узнаются сказочные мотивы оборотничества, живой воды, бессмертия: «Она чем хороша, что она неистребима»¹⁷. Так решается вопрос о субстанции личности – тело превратно, но душа бессмертна, заряжена волей добра и действует буквально в соответствии с метафорой, не одобряющей простаков-альтруистов: «Ради людей готовы в лепёшку разбиться». Автор обыгрывает и другие отрицательные ассоциации: во-первых, распад, разбирание на части – это «символическое уничтожение нечистой силы»¹⁸. Во-вторых, анчутка – «в восточнославянской мифологии злой дух, одно из русских названий чертенят <...> связан с водой и вместе с тем летает»¹⁹. Петрушевская исполь-

¹⁶ Л. Петрушевская, *Квартира Коломбины*, Санкт-Петербург 2006, с. 361.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва 1995, с. 49.

¹⁹ *Мифы народов мира. Энциклопедия*, Москва 1987, Т. 1. А – К, с. 90.

зует фольклорный образ иронически – и тётя Аня у неё прилетела «буквально»: «Прямо на крыльях, одна нога там, другая здесь»²⁰. Но вездесущая и всемогущая «нечисть» лишена всезнания, она наивна и исцеляет только то, на что ей укажут. Так хтонический ореол перекрывается амбивалентным смехом. Трогательно комичная Анчутка сходу начинает заговаривать всех, кого попало: «Шуры-муры, шулды-булды, асики-помики, сращение, сведение, полный результат, чуфырь, бобырь, мозырь, гладь, благодать»²¹ – и от инфаркта подействовало. Тело исцелимо, но разбитое изменой сердце Тани, которая громко плачет за стеной, не лечится – душа не поддаётся словесным манипуляциям. Пьеса заканчивается просветлённо-пронзительно – и надеждой на неизбывность добра, и неразрешимой болью.

Таков принцип Петрушевской:

В жанре драмы самое важное, как ни странно, чтобы зритель смеялся на спектакле – почти до конца. В конце надо дать ему поплакать. <...> Потому что если это трагикомедия, то это не жанр, а удача. Получилось – жанр, а не получилось – извините, какая там трагикомедия, если зрители, не всколыхнувшись ни разу, пошли домой как были, с новыми ощущениями в виде бутылки “Пепси” и подозрительного театрального пирожного в животе?²².

Катарсис требует потрясения сознания, и автор обращается к самым жутким темам и приёмам, достойным триллера. Такова игра с расчленённым телом в пьесе *Казнь*, так по сию пору и не поставленной.

Тема пьесы – убийство по совести: опытный капитан и новичок готовятся по приказу привести в исполнение смертный приговор, но тонкость в том, что осуждённый за убийство с расчленением сам будет подвергнут той же процедуре – уже с санкции государства и в интересах общества. Всё произойдёт за сценой, в «тёмной комнате», а моральную казнь будут переживать палачи – на них ложится вся ответственность за процедуру и за утилизацию трупа. Короткая четырёхчастная драма начинается с инструкции-инициации, а три сцены разворачиваются как мытарства с телом. Мёртвое, разъятое (голову – в крематорий, в мединститут «остальное тело»²³) – оно определено как труп, но остаётся *человеком* и проверяет на человечность всех участников действия. Это подчёркивают реплики-репризы. Последние

²⁰ Л. Петрушевская, *Квартира...*, с. 355.

²¹ Там же, с. 357.

²² Л. Петрушевская, *Истории из моей собственной жизни...*, с. 538.

²³ Л. Петрушевская, *Квартира...*, с. 377.

слова назидания начинающему: «Не *портть* человеку смерть»²⁴, – но дрогнул, испортил, всё вышло просто чудовищно. Врач держал пульс, пока казнённый не «загрузился», и майор смущён: «Добили бы *по-человечески*. <...> Не на пятёрку сработали, не на пятёрку»²⁵. Капитан уговаривает шофёра помочь погрузить ящики: «У тебя *совесть есть?* <...> Тебя тоже понесут. Раз ты *живой, пока что обязан*»²⁶. И только в мединститутском морге гуманистическая риторика теряется перед профессиональным подходом бодрого студента:

И вообще лучше *не портить* человека вашими свиноколами (хлопает второго по кобуре), не хренячить ценный *человеческий материал*, а как в Китае поступают: осуждённого сразу кладут на стол и изымают что надо в свежем виде и с готовыми анализами в эпикризе. Это же доллары! По *долларам* буквально ходим, *товарищи!*²⁷ (здесь и далее при цитировании пьесы *Казнь* курсив мой. – И. П.).

Трагедия абсурда выстроена как чудовищное нагромождение нелепиц (тело казнённого нигде не принимают) и всё усугубляющийся абсурд государственного права на утилизацию *плоти*, о которой забыли, что это *тело человека*. Так следование прагматике общественных (медицинских) интересов дегуманизирует общество. Петрушевская радикально изменила правила игры с мёртвым телом, потому что нынешняя культура не заинтересована в человеке. Разрывание, расчленение – это священное право сакральных жертвоприношений, оргиастический культ, остатки которого сохранились в обряде причащения. Комический вариант связан с культом плодородия (растерзание Костромы). Смех выполняет не только животворную роль, но переключает регистры сознания. Так в народной драме *Царь Максимилиан* после пафосной сцены казни наступает очередь интермедии – смехового действия перетаскивания трупа, когда комические старик и старуха выполняют грозный приказ государя:

Царь Максимилиан (указывая на лежащих Адольфа и Брамбеуса)»
Убери ты два сии тела, / Чтобы сверх земли не тлели, / Чтобы червь их не точил, / Чтобы дождь их не мочил. **Старик** (*Идёт к трупам и бормочет себе под нос*). Чтобы чёрт их не точил, а куда же им и деваться-то теперь, как не к чёрту. (*Берёт то одного, то другого, то за ноги, то за голову, но поднять не может. Оборачивается за сцену и кричит*

²⁴ Там же, с. 375.

²⁵ Там же, с. 377.

²⁶ Там же, с. 380.

²⁷ Там же с. 384.

жену.) Малашка, а Малашка! (*Молчание. Старик кричит снова.*) Маланья, иди, дура, скорей сюда, дело есть. (*Снова молчание.*) **Старик** (*к публике*). Вишь ты, чёртова фигура, николи не выйдет, пока по-настоящему не звеличаешь. (*К жене.*) Маланья Роговна, пожалуйте сюда, до вас дельце есть. Из кути выходит старая сморщенная старушонка. **Старик**. Смотри-ка, что бог на нашу долю послал: / Выбирай любого, / Оставляй худого, / Вытащим да оберём, / А потом нуж и уберём. (*Тащат Адольфа и Брамбеуса за ноги в кут*)²⁸.

Таков весёлый архетипический подтекст 3-й сцены *Казни* с переноской ящиков – но у Петрушевской тело сакрально, ибо похороны – тест на сострадание даже мёртвому грешнику. Тест не проходит весёлый могильщик из мединститутского морга – знаменателен культурный подтекст его небрежной прощальной фразы: «Я *порыл*. Пока»²⁹ [4, с. 384]. Этот привратник ада ничего не хочет знать о смерти, самонадеянный рационализм вытесняет мудрость карнавальской культуры, мёртвое тело – лишь набор органов второй свежести. Всё вместе доводит абсурд убийства по совести до полной аннигиляции смыслов: преступление против личности объединяет убийцу и государство, смешное – ужасно, весёлое – чудовищно. Итоговая фраза добросовестного палача-Гамлета, как и все в этом шедевре афористичных реплик, полна отчаяния: «А *нам* куда теперь?»³⁰ – так живое и мёртвое человеческое отождествляются в общей ненужности. Так игра с телом как предметом, фрагментация и расчленение, превратилась в диагноз цивилизации.

Телесные превращения и проблема самосознания

Ещё один признак цивилизации – потеря человеком самоидентичности. Эта тема анализируется в пьесе об участниках трансвестит-шоу *Певец певица* (1989, 2007) и о существе с двумя головами *Бифем* (1989, 2002). Тема половой идентичности сама по себе интересует Петрушевскую в последнюю очередь, поскольку страдает душа – а она пребывает с телом, как уже отмечено, в отношениях дополнительности. В страданиях открывается тайна человечности.

Поэтому история про «певца певицу» сводится сразу к теме униженного и оскорблённого, беззащитного, подверженного всяческому

²⁸ *Фольклорный театр*, Москва 1988, с. 153.

²⁹ Л. Петрушевская, *Квартира...*, с. 384.

³⁰ Там же.

насилию человека. Тема абсолютной потери себя начинается с первой реплики – герой не знает, кто он, где он, что с ним: «**Певец** (*просыпается, с трудом поднимает руку с часами, стонет*). Пять часов уже... Боже... Всё проспала... <...> Кака страна, кака валюта... Где я? Куда попал? Господи, опять глюки... Кака страна, кака валюта...»³¹. Первые слова принадлежат душе: «Всё проспала». Тело задаёт другой вопрос: «Куда попал?» Континуум места и времени так и не прояснился, но обретение себя состоялось, когда Певец обнаружил в номере немую юную А, у которой ещё более тяжкая судьба гостиничной проститутки, – и, окрестив её поначалу, разумеется, Соней, надеется спасти, взяв к себе на работу. Так безымянный «певец певица» превращается из несчастного, с детства всеми третируемого трансвестита в андрогина, и это ещё одна аллюзия на Платона, у которого в диалоге *Пир* дано объяснение загадочной природе влечений: «такова была изначальная наша природа и мы составляли нечто целостное <...> любовью называется жажда целостности и стремление к ней»³². «Платоническая» любовь здесь особая – сугубое сострадание. Дополнительный оттенок теме андрогинности придаёт актёрство с его природным тяготением к превращениям и отождествлениям с иными лицам, когда работа души осваивает иной духовный и телесный опыт. Так по-прежнему акцентируется работа сознания, тело же остаётся инструментом и условием самоопределения.

В драме *Бифем* условия самосознания осложнены до предела: двухголовое существо – это две женщины в одном теле, ибо мать, спасая всё, что осталось о дочери после несчастья, буквально подставила плечо для её головы. Эксперимент удался, но теперь они делят одно тело, а у каждой свои желанья. Такова сконцентрированная метафора конфликта матери и дочери – собственное решение темы *Осенней сонаты* «в пику Бергману»³³.

Поначалу это спор двух женственностей, двух образов жизни, зрелости (Би 50 лет) и молодости (Фем 27 лет) в одном теле: би-фем – метафора двойственной женской природы. Первый обмен реплик – соперничество за красоту и её атрибуты, ревность к молодости: «**Фем**. Ты зачем надела наш парик? **Би**. Какой это ваш парик! Ваше величество женщина! Ах, ты же ещё девушка! Ты не была замужем! Я же позабыла. <...> Ты разве лысая девушка?»³⁴. Намёк на *Лысую певицу* Э. Ионеско

³¹ Л. Петрушевская, *Московский хор*, Санкт-Петербург 2007, с. 181.

³² Платон, *Диалоги...*, с. 181.

³³ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 209.

³⁴ Л. Петрушевская, *Московский хор...*, с. 248.

указывает на жанр абсурдной драмы, которая у Петрушевской всегда приобретает форму неразрешимой бытовой трагедии: «безвыходность положения / это главный фокус пьесы»³⁵. В случае *Бифем* безвыходность обеспечена жизненной невозможностью отделиться и постоянными пререканиями-перетеканиями, как с «инь» и «ян» в единой сфере. Конфликт начинается как привычное препирательство, осложнённое предельной коммунальной близостью, когда одной хочется спать, другой – читать, есть разное любимое или курить. Простор для буквализации метафор – от сидеть на шее до ещё более красочной: «Сидишь на мне как собака на сене. И сама не гуляешь, и людям не даёшь»³⁶. Никогда ещё физиология телесного не была представлена так подробно и неприглядно: прыщи, запахи, отравления... «У нас две порции, а прямая кишка одна! Мы с едой не справляемся!»³⁷. Действительно, тюрьма души – никакой сокровенности.

Таковы условия игры, которая только начинается: оказывается, предельная несвобода друг от друга может разрешиться – подвернулся счастливый случай, отец попал под трамвай, но от него осталось совершенно целёхонькое и пригодное к эксплуатации тело. Но самоотверженная жертвенность матери имеет свои естественные пределы: пересадить можно только голову дочери как кровного родственника – и кем тогда станет 27-летняя Фем? Мать готова любить будущее существо как мужа и дочь сразу: «А то можешь вообще жить со мной. А меня ты знаешь. Я покричу, но накормлю и стираю, убору. <...> А для здоровья ко мне Норкин будет ходить... А ты к проституткам, они вас всех, кто не может, обслуживают...»³⁸. Апофеоз перспективы обретения желанной автономности – полное отчаяние: «**Фем.** Мамочка, не бросай меня... Мамочка. Любимая. Дорогая мамочка. / Обнимаются»³⁹.

Сюрреалистическая фантазмагория позволяет обсудить целый спектр философских вопросов о природе человека. Что есть существование и какова цена жизни? Что есть свобода и какова её цена? Что составляет сущность человека, если чистое сознание любит, тоскует, ревнует без всякой гормональной подпитки? Ведь живая голова Фем в течение года была объектом научного эксперимента на автономном питании, как в цирке – женская голова на блюде. Что

³⁵ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 531.

³⁶ Л. Петрушевская, *Московский хор...*, с. 271.

³⁷ Там же, с. 279.

³⁸ Там же, с. 300-301.

³⁹ Там же, с. 302.

определяет пол: если это физиологические потребности, то 45-летний погибший отец ничего «не мог» – и тогда только тип поведения? Все эти неразрешимые вопросы у Петрушевской один ответ – любовь преодолевает всё. Спасение – в ней. Правда, не до конца и ненадолго.

Итоги

Тело стало объектом художественной концептуализации не как плоть, т. е. не в своём физиологическом содержании. По итогам рассмотрения игры с телом в четырёх пьесах можно сделать вывод, что художественный образ тела есть образ человека как зримого божественного чуда. Материя плоти и её способ существования – это путь пресуществления души в тело. В стихотворении *Эразм Роттердамский* сказано: «как любовь / духообразная / в жизнь стустилась / от оргазма / без чего бы / кстати не было // никакого бы / Эразма»⁴⁰. Оговорка про божественный Эрос – то, что отличает аксиологию XX века от представления о греховном «теле как обители души»⁴¹. Но тема Эроса – всё-таки как оговорка, заметка на полях всего текста. И религиозный смысл сакрализации тела акцентирован тоже в стихах: страдающее тело священно, потому что в муке человек уподобляется Христу и может достичь отождествления. Так сказано про претерпевшую тяжкую болезнь подругу: «две недели – как век / жизни нету // неправда / есть человек / место света» (*Ночь на Об.Х. Об*)⁴². Поэтому причинение страдания – преступление против природы и Бога вместе. Таков смысл жуткого стихотворения *Мне снился сон* про рынок человеческого мяса, где в ларях лежат женщины и дети: «– Но это же был сон! / – Это был не совсем сон»⁴³. Это была метафора нынешней жизни: несправедливость как людоедство. Визионерство Петрушевской – это отклик на общую боль мира, претворение её душой-сознанием в образы боли. Таковы метафоры, номинативные, как «тёмная комната», или зримо событийные – казнь, восстание из праха, двуединая сущность человека. Метафоры наглядные, простые, но их семантика эвристическая, многослойная, пронзительная.

⁴⁰ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 555.

⁴¹ С. Толстая, *Тело как обитель души: славянские народные представления*, [в:] *Тело в русской культуре. Сб. статей*, Москва 2005, с. 51.

⁴² Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 647.

⁴³ Там же, с. 183.

Поэтическая концепция взаимоотношений души и тела у Петрушевской только соприкасается с платонической, она гуманистическая – и потому религиозная. В драматургии она свободна от мистики. Театральная игра с телом разыгрывается на словах – в обсуждении мытарств (*Казнь*), в исповеди трансвестита (*Певец певица*) – или зрелищно, как фокус (*Вставай, Анчутка!*), как материализация условности (*Бифем*). Абсурд у Петрушевской – парадокс в процессе художественного анализа, что и составляет событийную и духовную коллизию пьес. Абсурд-парадокс открывает иррациональную и потому мистериальную природу добра – в его неистребимости (как деятельное сочувствие) и неисповедимости (как самоотверженность матери или моральный долг палача перед казнимым). Поэтому пьесы Петрушевской по существу являются вдохновенной проповедью в травмирующей, но захватывающей форме – демонстрацией диалога и даже полилога души и тела, в который включены действующие лица и зрители. Созерцая игру и со-чувствуя, зритель переживает катарсис откровения, что превращает абсурдные драмы в мистерии.

SUMMARY

Metamorphoses of the body in one-act plays by L. Petrushevskaya

One-act plays by L. Petrushevskaya are a field of creative and anthropological experiments. Radical artistic decisions present the human's search for himself in conditions of disintegration of a solid humanistic system of values. Playing with the body, being either fragmentation or problem of sexual identification, is a way of narrowing the conflict to heuristic metaphor; it is also an inducement for the hero to realize his human duty.

L. Petrushevskaya's poetic concept of relations between the soul and the body is humanistic – and, therefore, religious. In plays, it's free of mysticism. A Theatrical game with the body is played through words – as a discussion of affliction (*Kazn' / Execution*), confession of a transvestite (*Pevets Pevitsa / Singer Singer*) – or in a spectacular way, as focus (*Vstavay, Anchytka! / Wake up, Anchytka!*), or as an embodiment of convention (*Bifem*). Absurdity in plays by L. Petrushevskaya is the paradox in a process of artistic analysis. That forms event-triggering and spiritual collision of her dramas. Paradoxical absurdity exposes an irrational and therefore mysterious nature of kindness – ineradicable (like active compassion) and inscrutable (like mother's selflessness or executor's moral imperative). That's why plays by L. Petrushevskaya actually preach sermons in a shocking form, demonstrating a dialog, on even a polylog of the soul and the body, implicating both characters and audience. By Contemplating this game and empathizing with it, the audience experiences catharsis of revelation that transforms absurd dramas into mysteries.

Keywords: L. Petrushevskaya, humanistic psychologism, concept of corporality, playing with body, fragmentation, anthropological metaphor.

Ключевые слова: Л. Петрушевская, гуманистический психологизм, концепция телесного, игра с телом, фрагментация, антропологическая метафора.