

Жужанна КАЛАФАТИЧ

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКИХ ФАКТОВ  
В СБОРНИКЕ «ДЕВЯТЫЙ ТОМ» Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ****The artistic interpretation of biographical facts  
in L. Petrushevskaya's *Ninth Volume*****Abstract**

The paper deals with the interpenetrability of the boundaries between artistic prose and autobiography and documentary. By analysing Petrushevskaya's *Ninth Volume*, the paper examines how the rhetorical tropes of fiction operate in a text that is essentially autobiographical in nature, mixing different genres, and how archetypal, psychological or literary patterns are projected on to biographical material. The cyclical arrangement of texts belonging to different periods and the blending of different discourses create the figure of a special autobiographical hero reflecting on the work.

**Keywords:** *autobiography, Ninth Volume, rhetorical tropes, creative self-reflection, philological discourse*

Одна из характерных черт современной русской литературы – увеличение автобиографических элементов в литературных произведениях (достаточно вспомнить тексты Сергея Гандлевского, Дмитрия Галковского, Сергея Довлатова или Михаила Шишкина), расцвет мемуарной прозы. Читателей всегда привлекала возможность заглянуть во внутренний мир и историю жизни человека, скрывающегося за именем автора, и возможность референциального чтения. В то же время четкое определение понятий автобиографии, автобиографизма и автобиографического дискурса – задача почти невыполнимая. В работах исследователей автобиографии можно выделить более узкую и более широкую трактовку автобиографии. Ведь, по мнению Филиппа Лежена, термин автобиография используется как для обозначения любого текста, основанного на автобиографическом пакте, в котором автор предлагает читателю дискурс о себе, так и для описания конкретной реализации этого дискурса, который отвечает на вопрос «кто я?» и рассказывает о том, «как я стал таким» [LEJEUNE 2003: 230]. В современных автобиографических исследованиях подчеркивается, что «Я»-повествование не обозначает какого-либо отдельного жанра<sup>1</sup>, а привлекает внимание к различным способам наррации, различным типам текстов, в которых субъект исследуется через и посредством письма [MATHIEU-CASTELLANI 1996: 192]. Безусловно, в истории литературы бывают периоды,

<sup>1</sup> Ср. «Автобиографичность привязанна к жанру – до определенной степени она может проявиться в любом тексте художественной литературы.» [ХАЙНАДИ 2008: 223]



когда потребность в фактичности возрастает, а жанровые разновидности в сфере нон-фикшн становятся доминирующими. Так произошло в русской литературе двадцатых годов на родине и в эмиграции, когда в иерархии литературных жанров ведущее место заняли факто-монтажи, мемуары и дневники [МОРАНЯК-БАМБУРАЧ 1991: 103], а также значительно возросло количество фикциональных автобиографических романов и рассказов. Но и сегодня мы можем наблюдать эстетизацию повседневного материала, взаимодействие литературного и документального начал.

К этому явлению, известному как «новый биографизм» или «новый автобиографизм», обращались известные литературоведы (в том числе Марк Липовецкий) и критики (Наталья Иванова, Сергей Чупринин), хотя и по-разному трактуя это понятие. Чупринин, например, использует новый автобиографизм как синоним филологического романа (в котором герой – филолог, а сюжет построен на филологической деятельности) [ЧУПРИНИН 2002], а Иванова рассматривает его как новую художественную систему [ИВАНОВА 2011]. Термин был введен Липовецким, который в своем исследовании «ПМС (постмодернизм сегодня)» первым заговорил о новом автобиографизме, опираясь на концепцию голландского литературоведа Доуве В. Фоккемы, исследующего явления позднего постмодернизма. Этот новый автобиографизм, по мнению Липовецкого, является результатом ревизии традиционной (модернистской) концепции личности как некоей целостности [ЛИПОВЕЦКИЙ 2002].

Фоккема выделяет два периода в рамках постмодернизма. Первый – это период возникновения и довольно агрессивного утверждения постмодернистских стратегий, для которого характерна полемика с модернистскими и реалистическими мифологиями. Второй период начался в 1980 году с публикации романа Умберто Эко «Имя розы». В этот период эксперименты не являются столь доминирующими, к тому же вновь признается существование внетекстовой (референциальной) реальности. Фоккема выделяет пять типов письма, которые, по его мнению, знаменуют конец постмодернизма или являются его существенными изменениями. Это феминистическая литература, историографическая метапроза, постколониальное и автобиографическое письмо, а также проза, фокусирующаяся на культурной идентичности [ЛИПОВЕЦКИЙ 2002].

Отличительной особенностью «нового автобиографизма», как это освещается и в работе по истории русской литературы Лейдермана и Липовецкого, является то, что в центре внимания воспоминаний находятся не так называемые великие исторические события, а маленький мир повседневной жизни. Кроме того, временной разрыв между пережитым опытом и его фиксацией очень мал, так что часто героями мемуаров становятся еще живые люди, родственники и коллеги [ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 593]. Такие тексты во многом характеризуются тем, что фигура героя и его взгляд на жизнь оказываются близки к авторской интерпретации. Это становится особенно очевидным, когда мы можем сопоставить данный текст с элементами биографии и интервью автора.



Традиционно автобиография определяется в отличие от вымысла, а термин нон-фикшн также широко используется в русской литературе. Однако определить границы прозы нон-фикшн практически невозможно, так как этот термин объединяет произведения разных форм, содержания и жанров, включая эссе, документальные рассказы, философско-эстетические трактаты, мемуары и т.д. Параллельно с этим явлением значительно изменилось и расширилось и понятие документа. К нему теперь относятся не только письма и дневники, но и различные записные книжки, филологические заметки и каталожные карточки (см. работы Михаила Безродного, Михаила Гаспарова, Александра Жолковского). Новая мемуарная литература свободна от жанровых канонов и норм, открыта к смешению жанров, способна включать в себя филологические исследования, эссе, рецензии, анекдоты и путевые заметки, оставляя при этом широкий простор для авторского эксперимента. Известный литературовед Александр Чудаков, один из участников дискуссии за круглым столом в номере Знамя за 2003 году, считает, что в творчестве действительно великих писателей художественная литература (*bell lettre*) и документальность, нон-фикшн, присутствуют одновременно и рядом, и между ними нет непроницаемой стены. Иными словами, в фиктивных произведениях можно уловить голос и фигуру автора, а в документальных – почувствовать авторский подбор и расположение жизненных фактов и интерпретацию действительности [ЧУДАКОВ 2003]. Достаточно вспомнить некоторые произведения Довлатова, которые на первый взгляд кажутся нон-фикшн, но в то же время в них часто присутствует игровой элемент, поскольку почти все даты и события намеренно искажены и трансформированы. Новые формы и интерпретации личности и авторства, а также метафорическое упорядочивание и романизация биографических фактов встречаются и в «Девятом томе» Людмилы Петрушевской<sup>2</sup>.

В книге, вышедшей в 2003 году, собраны и систематизированы ранее опубликованные и неопубликованные работы Петрушевской, написанные в разные периоды. Самый ранний текст («Театральные мечты») относится к концу 1970-х годов, а самые поздние («Добрые люди»; «Десять лет спустя») – к 2002 году. По определению автора, произведение представляет собой дневник, но на самом деле это скорее сборник автобиографических рассказов, дневниковых записей, писем, заметок, статей, очерков, лекций и интервью. Именно поэтому автобиографически мотивированное произведение не может быть подвергнуто жанровой классификации, и том в целом кажется исключением из правил.

Авторский замысел, сознательное редактирование повествования отражены в том, как расположены в книге тексты. «Девятый том» делится на два

---

<sup>2</sup> Несмотря на то, что Петрушевская является крупной фигурой в современной русской литературе, лишь несколько ее произведений были переведены на венгерский язык. В Венгрии она известна прежде всего как драматург, и только немного ее прозаических произведений было опубликовано в журналах и антологиях. Ее избранные страшные истории были напечатаны издательством Turortex отдельным томом. Творчество Петрушевской сложно для восприятия хотя бы потому, что в нем сочетаются самые разные традиции и стили (реализм, абсурдистская литература, традиция «другой литературы», постмодернизм).



больших раздела с отдельными названиями. Названия разделов «Мой театральный роман» и «Название книги» устанавливают паратекстуальную связь с двумя известными романами Булгакова и Умберто Эко. Игровые названия отсылают читателя и к «Театральному роману» Булгакова и «Имени розы» Эко. Выбор названий разделов не только указывает на тематическое разделение, поскольку 17 текстов первой части посвящены вопросам взаимоотношений Петрушевской и театра, а вторая часть, состоящая из 27 подглав, рассматривает проблемы взаимосвязи Петрушевской и литературы, прозы, а также предвещает важнейший вопрос творческой самоинтерпретации, неразрывное, теснейшее переплетение жизни и искусства, жизни и литературы. Рассказчик всегда сосредоточивается на изложении соображений и творческих принципов, которые привели к созданию тех или иных произведений, на том, как в них представлена жизнь автора, и как написанное и завершенное произведение изменило саму жизнь автора.

В обеих частях наблюдаются смешение интимного, личного, дневникового и публичного, иногда научного, филологического дискурсов, сочетание исповедальности и более объективного изложения творческих принципов. На самом деле события жизни автобиографического героя интересны лишь постольку, поскольку они имеют отношение к творческой деятельности, к той или иной форме художественного самовыражения. Благодаря этому мы можем наблюдать огромное количество жизненных ситуаций и ролей: героиня то актер, то журналист, то скульптор, то писатель, то драматург, то сотрудничает с другими художниками. Например, она является сценаристом таких работ выдающегося деятеля российской анимации Юрия Норштейна, как «Сказка сказок» и «Шинель», а также работала в качестве драматурга с Горюновым и Ефремовым, писала рассказы по просьбе И. Борисовой и Анны Берзер. Отдельный текст посвящен личности Арбузова и их совместной работе в его студии. Но она также предстает в роли реципиента, читателя или зрителя. Работы, представленные в «Моем театральном романе», раскрывают сложную систему взаимоотношений в театральном мире между режиссерами, драматургами, актерами, критиками и цензорами.

Автобиографическая героиня Петрушевской постоянно анализирует и интерпретирует собственное творчество и творчество других авторов. Во всех своих работах Петрушевская озабочена опытом взаимности, интеллектуальной, духовной встречи. Диалог распространяется и на литературные произведения: Петрушевская ощущает себя соавтором классиков XIX века, продолжателем их традиции. В ее понимании великие произведения всегда останутся актуальными, потому что сама жизнь продолжает писать их сюжет. Особенно ярко это проявляется в очерке «Три ли сестры?», в котором рассказчик продолжает размышлять о чеховской драме, обращаясь к событиям из русской истории и истории собственной семьи. В очерке проводятся параллели между тремя сестрами, женщинами царской семьи Романовых, и родственниками и предками писательницы. Таким приемом текст как бы позволяет



предположить, что драма жизни является продолжением литературной драмы, добавляя к ней новый сюжет.

«Три сестры ли и брат, Прозоровы, четыре ли сестры и брат, царевны и царевич; или мои бабки-деды, сестра и два брата, все высокообразованные; Ирина Прозорова знала три языка плюс итальянский и играла на рояле прекрасно, мой-то дедушка Коля знал одиннадцать языков и играл на скрипке – это все те времена.

Они стремились в Москву, не в Питер, заметьте. Это как сейчас – кто в Париж, тот не в Канаду.

Царевы дети тоже страдали, видимо, в своем петербургском климате, не успеешь порадоваться холодной весне, опять небо черное, но и это не предел, очутились в Свердловске, бедные деточки.

Одни зарыты в шахте, моя прабабушка убита на дороге, Александра, в девичестве Андреевич-Андреевская, поехала в голодном 18-м году в свое бывшее имение, красноармейцы расстреляли. Ее сын Павел умер таксистом в Париже, дочь Маруся и сын Коля скончались в Москве при Брежневе.

По возрасту прабабушка Шура была как старшая из чеховских трех сестер. То есть к восемнадцатому году Прозоровы будут уже немолоды.» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 89]

Сюжет литературного произведения продолжается в реальной жизни, только для того, чтобы персонажи снова перешли в мир вымысла. Иными словами, эту родословную можно не только проследить в жизни, но и создать на ее основе новый сюжет литературного текста. Именно поэтому исследователи творчества Петрушевской видят в пьесе «Три девушки в голубом», написанной в 1980 году, репрезентацию того будущего, о котором с таким восторженным пафосом говорили чеховские герои.

Пьеса Петрушевской «Три девушки в голубом» в постановке Марка Захарова была впервые показана на сцене театра имени Ленинского комсомола в 1983 году после долгого репетиционного периода, который затянулся на несколько лет из-за процедуры получения разрешения. Произведение, обозначенное как комедия, находясь в диалоге с творчеством Чехова, ставит в центр внимания то, что лежит под/за поверхностью действительности, работу обыденного сознания. В этом игровом диалоге, помимо обращения к типичным мотивам чеховской пьесы, ее пространственно-временной структуре и поэтическим особенностям (сюжетосложение, выстраивание ситуации, построение диалога), герои также трансформируются, травестируются. Связь между двумя произведениями отражена и в венгерской постановке. Премьера пьесы Петрушевской состоялась в 1987 году в театре имени Йожефа Катона. Режиссером спектакля стал Тамаш Ашер, который несколькими годами ранее поставил ставший культовым спектакль «Три сестры». Главные роли в «Трех девушках в голубом» исполнили в основном те актеры, которые участвовали в чеховской постановке (Юли Башти, Дороттья Удварош, Ласло Шинко, Аги Сиртеш).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Об особенностях исполнения ролей писал Андраш Пайи в своем театральном отзыве [PÁLYI 1987].



Символично, что раздел «Мой театральный роман» предшествует разделу, в котором вспоминается и рассказывается о детстве и юности автобиографического героя. Такая концептуальная структура подчеркивает, что становление автора, рождение автора – более значимое и важное событие, чем настоящее, фактическое рождение [СЕРГО 2005: 72]. Судьба, подлинная история, начинается с театра, со становления личности творца, поэтому понятно, почему слово «роман» в названии раздела можно трактовать как любовный роман. Отношения между людьми (любовь, семья, детско-родительские отношения, разочарование, усыновление) и события в жизни человека (рождение, создание семьи, прощание, отпускание кого-то, чего-то важного, примирение) накладываются на творческий процесс и создают некую образную, метафорическую сеть, связывающую в единое целое тексты, написанные в разное время и принадлежащие к различным жанрам.

Все началось с телефонного звонка: в январе 1972 года героине позвонил Михаил Горюнов, помощник главного режиссера МХАТа Олега Ефремова, и спросил, не может ли Петрушевская написать для них пьесу. Так начинаются отношения, которые приведут к рождению Петрушевской как драматурга. Автобиографический герой считает пьесу, написанную по просьбе Ефремова, своим ребенком, но затем уничтожает ее, в надежде тем самым освободиться от влечения к театру и Ефремову. Произведение, выброшенное в мусоропровод, разлагается и распадается, как знаменитое легкое дыхание Бунина. «Выкинувши пьесу, я со своим кумиром покончила навсегда» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 8], – думает герой, хотя настоящие отношения разворачиваются только после этого. На самом деле перед нами история некоей борьбы, стремления героини стать уважаемым, почитаемым и любимым художником словестности, писателем. В эмоциональной буре любви – разочарования – примирения рождаются новые пьесы, объединяющие героиню с театром и режиссером в семью, как это часто делают дети. Любовь трактуется в повествовании как своего рода усыновление, принятие пишущей героини и ее пьес-детей в семью [СЕРГО 2005: 73]. Муж забирает настоящих детей из дома только для того, чтобы жена могла писать.

Ефремов – центральная фигура в первой и последней главках «Моего театрального романа», и, соответственно, герой автобиографического нарратива. О концептуальном характере рамки свидетельствует текст о смерти режиссера. В главе «Ушел» автобиографическая героиня на вопрос «Правда, что он тебя любил?» отвечает: «Да нет, это было выше. Священная дружба» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 112]. Любовь к театру и режиссеру выводятся из сферы обыденности, отношения становятся сакрализованными. «Любовь мужчины и женщины друг к другу не так велика и не так бессмертна. Есть более бессмертные вещи». [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 112], – признает рассказчик. Смыслом этой нефизической любви является создание, рождение общего ребенка, рождение произведения, и вместе с тем и рождение самого драматурга, автора.

Тайны творчества, рождения и преображения исследуются и во второй главе, но автобиографический рассказчик в ней представляет другие жизненные периоды и роли.



Размышления в большей степени связаны с книгами, авторами (например, Мамардашвили, Джойс, Пруст, Булгаков, Платонов, Пильняк, Зощенко, Хармс) и опытом чтения. Этот раздел также представляет большой интерес с точки зрения социологии чтения, поскольку в нем акцентируется внимание на публикациях, распространении литературных произведений и читательских привычках периода застоя 1960-х и 1970-х годов. Это был период, когда приобретение и чтение некоторых книг требовало серьезной конспирации, было опасным и грозило тюремным заключением. Поэтому роль читателя становится в жизни автобиографического героя не менее важной, чем роль автора. Можно сказать, что именно из воспринимающего отношения к текстам и книгам, из поиска интерпретационного ключа рождается понятие автора [СЕРГО 2005: 74]. В интерпретации рассказчика, цитирующего Толстого, Бабеля, Зощенко, автор – это читатель, который черпает из текста жизни, питается им, присваивает его, фактически реализует себя в роли героя и существует до тех пор, пока жив его герой. «А по Станиславскому режиссер должен спрятаться, умереть в актере. Писатель – в герое или скрытом нарраторе» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 106].

Петрушевская прошла долгий и трудный путь к публикации своих работ, к встрече со зрителем и читателем, к становлению признанным автором. Быть избранным и признанным – тоже страшно, потому что это отрывает автора от его живительной, вдохновляющей среды, от повседневного мира. Ее преследует гоголевский «портрет». «И вдруг я вспомнила, что уже давно ничего не пишу. Что я куплена...». [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 314] – и осознание этого возвращает ее к работе. 26 мая она начинает писать повесть «Время ночь», главный герой и один из рассказчиков которой – одинокая нищая старуха, чья повседневная жизнь поднимает важные онтологические вопросы. Это произведение является залогом возрождения, символически спасая автора от творческой смерти.

Как видно, все тексты «Девятого тома» содержат размышления о творчестве, о судьбе художника, «которые выстраиваются в особый, надсобытийный сюжет» [СЕРГО 2005: 74]. То есть биография Петрушевской, хотя и может рассматриваться как следствие пройденного жизненного пути, пережитых впечатлений, может быть понята и как риторический троп, и это ведет в сторону вымысла, художественного оформления жизненного материала.

### Библиография

- LEJEUNE, P. 2003: *Önéletírás, élettörténet, napló*. [Autobiography, life story, diary] Budapest: L'Harmattan.
- MATIEU-CASTELLANI, G. 1996: *La scène judiciaire de l'autobiographie* [The judicial scene of the autobiography]. Paris: PUF.
- PÁLYI, A. 1987: *Ami nyers és ami igaz // Színház* [What is raw and what is true // Theater] 8: 1–4.
- ИВАНОВА, Н. Б. [IVANOVA, N. B.] 2011: *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*. Москва: Время [Russian Cross. Literature and thereaderat the beginning of the new century. Moscow: Vremâ].



- ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л. – ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. [LEJDERMAN, N. L. – LIPOVECKIJ, M. N.] 2003: Русская литература XX века: 1950–1990-е годы. Москва: Академия [Russian Literature of the XX century: 1950–1990s. Moscow: Academia].
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. [LIPOVECKIJ, M. N.] 2002: ПМС (пост модернизм сегодня) // Знамя PMS (Postmodernism Today) // Znamâ] 5: 200–212. <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html> (Дата обращения: 29. 03. 2024).
- МОРАНЯК-БАМБУРАЧ, Н. [MORANÂK-BAMBURACĀ, N.] 1991: Факт и фикция. Штосс в жизни Б. Пильняка [Fact and fiction. Stoss in the life of B. Pilnyak] // Russian Literature 29: 101–112.
- ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л. [PETRUŠEVSKAA, L.] 2003: Девятый том. Москва: Эксмо [Ninth Volume. Moscow: Eksmo].
- СЕРГО, Ю. Н. [SERGO, Ū. N.] 2005: Автопортрет в жанре «non-fiction» (По книге Л. Петрушевской «Девятый том») // Филологический класс [Self-portrait in the genre of „non-fiction” (Based on L. Petrushevskaya's book Ninth Volume // Philological Class] 13: 71–74.
- ХАЙНАДИ, З. [HAJNÁDY, Z.] 2008: Зрительно-биографическая эмблема // Вопросы литературы [A visual-biographical emblem // Voprosy literatury] 2: 222–236.
- ЧУДАКОВ, А. [ČUDAКOV, A.] 2003: Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя [Literature non fiction: fictions and reality // Znamâ] 1. <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/r1.html> (Дата обращения: 01. 04. 2024).
- ЧУПРИНИН, С. И. [ČUPRININ, S. I.] 2002: Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. Москва: Время. [Russian literature today. Life according to concepts. Moscow: Vremâ] <https://readli.net/russkaya-literatura-segodnya-zhizn-po-ponyatiyam/> (Дата обращения: 01. 04. 2024).

Жужанна КАЛАФАТИЧ  
Будапештский экономический университет  
Будапешт, Венгрия  
kalafatics@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7093-7788

