

Т.Н. МАРКОВА

Челябинский государственный педагогический университет

## **ОНОМАСТИКА И МИФОПОЭТИКА ИМЕНИ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ**

*Статья посвящена исследованию ономастики имен в рассказах Л. Петрушевской. Автором характеризуются отношения между именем и судьбой персонажа, состоящие во взаимодополнительности или контрастности. Исследовательское внимание сосредоточено также на анализе заключенного в имени персонажа интертекстуального и мифопоэтического потенциала, актуализация которого позволяет выявить в рассказах Л. Петрушевской новые смысловые обертоны.*

И нет границ жизни имени <...>

Имя носит на себе каждое живое существо <...>

Как бы ни мыслил я мир и жизнь, они всегда для  
меня — миф и имя...

*А.Ф. Лосев*

Выбор автором имени для персонажа — сознательный оценочный акт, выполняющий важную характерологическую смысловую и стилистическую функцию. Скажем так: в имени метонимическим образом выражается авторская модель мира, т.е. в «части» проявляется «целое». Как утверждал Ю.Н. Тынянов, в художественном произведении не говорящих имен не бывает, все имена «говорят». Давая имя своему герою, автор не просто намечает скрытую связь, он задает ее, указывает на нее читателю, заранее программируя ход его ассоциаций, направляет читательское восприятие в определенное русло. Таким образом, имя выступает в роли сигнала дистанцированных связей, оно активизирует имеющийся в его «памяти» ассоциативный потенциал, накопленный мифологической и литературной традицией.

Важной чертой поэтической ономастики является подтекстовое значение. Причем последнее может быть реализовано только будучи подкрепленным всем содержанием произведения. Множественность сюжетов Л. Петрушевской («случаев» Клариссы, Клавы, Веры, Ани), квалифицируемых критикой как «жесткий реализм», «натурализм», «чернуха», предъясняет нам бесконечное разнообразие женских имен и судеб. Имя выполняет прежде всего характерологическую роль.

Все героини Петрушевской как бы тяготеют к двум полюсам. На одном — женщины сильные, умные, жесткие, резкие, даже агрессивные, аттестующие себя, к примеру, так: «Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой». Или: «Я очень умная. То, что не понимаю, того не существует

вообще».<sup>1</sup> Это безымянные рассказчицы в монологах «Свой круг», «Такая девочка — совесть мира», «Слабые кости» или это героини, чей психологический облик вступает в конфликтные отношения с эти-мологией их имен и литературной традицией. Так, в Татьяне у Петруше-вской (рассказ «Цикл») мы не обнаруживаем ни благородства, ни цельности, напротив, раздражение, ожесточение от ощущения загнан-ности в тесную клетку, злость на всех и вся. В Светлане (одноименный рассказ) нет ожидаемых молчаливой грусти и света, а есть откровенная агрессивность и яростное требование к себе внимания и милосердия. В Любе Ивановне («Поэзия в жизни») ни любви, ни нежности, только расчетливое кокетство в отношении с мужчинами, звериная цепкость, практицизм и мертвая хватка.

Другой, явно преобладающий тип — женщины слабые, безволь-ные, покорные и доверчивые, безвинные жертвы агрессии окружаю-щего мира. Здесь ономопэтика проявляется на уровне тождества и дополнительности: Наташа — *лат.* — *родная*, Раиса — *греч.* — *легкая*, Ольга — *др. сканд.* — *святая*, Елена — *греч.* — *светлая, сияющая*, Екатерина — *греч.* — *чистая, непорочная*, Марина — *др. евр.* — *пе-чальная, открытая состраданию*, Кларисса — *лат.* — *ясная, светлая, добрая и покладистая* и т.д. В этих именах — средоточие физиологи-ческих, психических и феноменологических параметров личности.

Собственные имена героинь Петрушевской в тексте приобретают многообразные культурно-исторические, символические мотивировки, семантические и фонетические. Отношения персонажа и имени прояв-ляются не только на уровне тождества и дополнительности, но контра-стности и антитетичности, усиления и ослабления и т.д. Приведем не-сколько примеров такого рода.

Героини рассказа «К прекрасному городу» носят очень распро-страненные, вполне современные имена: «Семилетнее пугалко, криво-косо одетое, зовут Вика, Виктория, ни много ни мало, Победа». Викто-рия Гербертовна, «чучелко семи лет, все криво-косо, пальтишко не на ту пуговку, колготки съехали, сапоги стоптаны не одним поколением плоскостопых деточек, внутрь носками, светлые лохмы висят <...> ди-кая Маугли Вика <...> ребенок ел жадно, про запас, и был бледен и как-то прозрачен». Парадоксальный выбор имени маленькой героини отно-дь не сводится к сентиментально-ироническому подтексту. Еще не рожденный ребенок помог своей бабушке одержать хотя и времен-ную, но победу над болезнью. Умирая, она оставляет свою маленькую копию, это и есть победа жизни: «Маленькая Вика была как две капли

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. Харьков-Москва, 1996. С. 45-46. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страницы.

воды похожа на свою бабу, умершую Ларису Сигизмундовну, как будто это Лариса Сигизмундовна явилась с того света наблюдать за событиями, не с силах ничего сделать по малости возраста и просто не понимая тут ничего»<sup>2</sup>

Лариса — *греч.* *laris* — *чайка* — гордая, прекрасная дама из Москвы, с сияющими глазами и роскошными волосами, любимая аспирантами руководительница, блестящий лектор — культуролог, «просто соловей по эрудиции и остроумию», нежно любящая и оберегающая свое сокровище Настеньку. Сама старший ребенок в семье от первого брака, не нужная ни папе, ни маме, теперь одинокая мать, единственная кормилица семьи, яростно борющаяся с болезнью и даже на первый случай вышедшая из больницы с победой, когда надо было принять из роддома Настю и Вику, и все-таки сдавшаяся смерти — чайка.

Анастасия — *греч.* — *воскресшая*. «Мать зовут Анастасия, тоже со значением, русская убитая царевна». Этимологическая и историческая семантика имени рассыпана в деталях текста: волосы как у утопленницы, выглядела бледно, слабо, гордая и нищая сирота с младенцем, взрослый ребенок, который никому не может отказать, добрая душа, бешено несущийся в тартарары Настин поезд. Бессильная покорность и обреченность явлены в повторах (обе живые, полусонная, еще живая семья), подборе лексики; «Настенька с улыбкой на окостеневшем лице, покачивая невольно головой, ковыряла вилкой холодные макароны и говорила, что сил нет, вообще встать трудно, что тетя Валя не разговаривает, даже по телефону».

Валентина — *лат.* *valet* — *сильная, здоровая* — подруга Ларисы, героически взявшая на себя умирающую Ларису, а потом неоперившуюся Настю. «Валентина первый год все таскала Насте раз в неделю сумку с пресловутыми курами и простыми крупами, даже с хлебом». Увещевала, хлопотала, пыталась помочь как-то издали, помогла с обменом, приблизила к себе, но рок преследует бедных девочек, и вот уже тетя Валя не открывает свою дверь и не разговаривает, даже по телефону. Сильная Валентина, бессильна перед судьбой, «и не ее вина, что она одна в мире такая».

Как видим, все имена героинь Петрушевской — говорящие. Их звучание создает глубинную проекцию, наполняя сюжет рассказа дополнительным, в какой-то степени символическим значением. В этой связи закономерен вопрос о функционировании интертекстуальных включений, вызываемых ими ассоциативных рядов, активно подключающих культурную память читателей. Через посредство имени, в ко-

---

<sup>2</sup> Петрушевская Л. Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. С. 10-37.

тором закодирован интертекстуальный план, персонажи Петрушевской получают эстетическую «прописку» и оценку.

Героиню рассказа «Дом девушек» зовут Женья Миловзорова. «Джонни сопровождала папашу, местного Мармеладова, по фамилии Миловзоров, Джонни тоже была Женья Миловзорова, точно соответствующая фамилии, тихая, кроткая, миловидная».<sup>3</sup> Параллель с Достоевским здесь важна как проекция судьбы героини Петрушевской. Оставшись учительствовать в спивающейся деревне, Женья «принесла себя в жертву общей идее братства и гостеприимства». Иные жизненные реалии, иные мотивы, но так же высока ставка: она «вложила в дом свою судьбу».

Двух сестер, наследниц древнейшего хазарского рода, зовут Земфира и Зарема (Ира и Зоя), так же как экзотических героинь южных поэм Пушкина (рассказ «Йоко Оно»). Подхваченные вихрем и весельем городской цивилизации, обе закружились и сгнули, задав неразрешимую загадку науке этнологии.

Имя героини рассказа «Донна Анна печной горшок» (Анна — *др. евр.* — *грация, миловидность*) попадает в широкое культурное поле: героиня «Каменного гостя» Пушкина, «Анна Каренина» Толстого, «Анна на шее» Чехова, «Шаги командора» Блока, портрет Анны Ахматовой работы Модильяни. В прозе конца XX века с этим именем происходит чудовищная метаморфоза: героиня В. Ерофеева («Анна, или конец русского авангарда») спит и пьянствует. Образ предьявлен в эпатирующе контрастном ключе: «Анна стояла, как столкновение двух миров, как роковой турнир Пикассо и Боттичелли».<sup>4</sup>

Образ героини Петрушевской тоже строится на парадоксальных сочетаниях: бывшая красавица, бывшая художница («звали ее донна Анна неизвестно почему»), окончательно спившаяся женщина, Анна на шее своего мужа Леопольда вдруг предстает величественной и прекрасной, как и было задумано Богом: «Донна Анна вышла к машине на закате дня, пламеня под лучами низкого солнца, темная, как старая картина, только с копной совершенно седых волос, кутаясь в вязаное пальто художественных расцветок, на ногах дивные мягкие сандалии...»<sup>5</sup>.

Героини рассказов Петрушевской нередко имеют литературных двойников: Беатриче, Гретхен, Маргарита, Фауст, Робинзон, Золушка, Али-Баба, Например, Мила-Беатриче, Кларисса — Золушка, девушка Д. — Прекрасная Дама и т.д. Тихая, чистая и прекрасная, как мадонна,

<sup>3</sup> Ерофеев В. Избранное или Карманный апокалипсис. Москва, 1993. С. 122.

<sup>4</sup> Петрушевская Л. Дом девушек. М.: Вагриус, 1999. С. 170.

<sup>5</sup> Петрушевская Л. Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. С. 10-37.

героиня рассказа «Мила» влюблена в своего Принца, который «на манер хитрого Данте, на расстоянии державшегося от своей Беатриче, восхищался Милочкой, и до нее доходили его слова», но женился не на провинциальной тургеневской девушке, а на богатой москвичке. В рассказе «Лабиринт» анаграмматически прочитывается имя Л.Д. Менделеевой, главной героини блоковского мифа, и уже в этом контексте такие детали портрета героини, как коса, румянец, ореховые глаза, наполняются эзотерическим содержанием,

Нередко семантика литературного имени подвергается редукции, травестируется, тогда вступает в силу авторская ирония. К примеру, Маргарита превращается в Маргаритку, приживалку у нового Фауста («Новый Фауст»), а шекспировская Джульетта — в Жулю, Жучку, как ее называл старый муж, у которого при разводе она отсудила дачу («Маленькая Грозная»). Самозванная журналистка, восторженная аферистка, пытающаяся обольстить очередного брюнета, танцует перед ним, как Саломея перед царем Иродом. Ее, представившуюся Лионеллой, рассказчица саркастически именует то Аделиной, то Изумрудой, Аделаидой, Семирамидой, Соломонидой, Ираидой, то царицей Савской, то Гретхен. Иронизируя над опошлением имен, автор виртуозно играет ими («Слабые кости»).

Вопрос об использовании Петрушевской имен и сюжетов из античной мифологии заслуживает особого внимания. Эту особенность поэтики Петрушевской отмечают критики М. Абашева, О. Лебедушкина, М. Липовецкий<sup>6</sup>. Последний, в частности, убедительно говорит об архетипических формулах и литературных моделях как культурных опосредованиях, преломлениях архетипов судьбы. Действительно, мифологические коннотации отчетливо проступают в целом ряде сюжетов и имен.

Так, в образе героини повести «Время ночь» угадываются женские божества греческой мифологии — грозная всемогущая мать-земля Гея, вкупе с богинями мести, охранительницами материнского права эриниями, а также морская богиня Фетида, мать Ахиллеса, купавшая своего сына в водах Стикса, держа за пятку. В героине рассказа «Медея», убившей из ревности родную дочь, оживает ее мифологическая тезка, дочь царя Колхиды, убившая из мести мужу Ясону свою соперницу и его детей.

Чаще всего мифологические имена характеризуют героинь Петрушевской ассоциативно. Героиню повести «Смотровая площадка»

---

<sup>6</sup> *Абашева М.* Самоидентификация женщины: женская проза 1990-х годов // *Русская женщина* — 3. Екатеринбург, 2000. С. 3-9; *Лебедушкина О.* Книга царств и возможностей // *Дружба народов*. 1998. № 4. С. 200-206; *Липовецкий М.* Трагедия или мало ли что еще // *Новый мир*. 1994. № 10. С. 229-232.

зовут **Артемиды** (в древнегреческой мифологии богиня-девственница, покровительница диких зверей и охоты) — «юное, гибкое и свежее существо, настолько лоза прибрежная и в то же время хулиганка, каких мало, и в то же время мастерица и мужественная девочка, которая в сапоге с гвоздем как-то проходила почти целый день и ходила в результате в крови, поскольку переобуться было не во что» [1, 248]. **Ника** у древних греков — крылатая богиня, персонифицирующая победу. У Петрушевской так зовут героиню рассказа «Путь Золушки» — бедную, но гордую женщину, согревающую свое внезапно озябшее сердце оставленной матери сказкой о двоюродном родстве со знаменитым человеком. Героиню рассказа «Младший брат» зовут **Диана** (в римской мифологии богиня растительности, родовспомогательница, олицетворение луны). Это пожилая светская львица, высококлассная переводчица, неутомимо пролагающая дорогу своему инфантильному сыну, пока ее не разбил паралич. В качестве мифологических двойников персонажей Петрушевской выступают также **Минерва** («Сон и пробуждение»), **Афина и Деметра** («Мужественность и женственность»).

Как видим, отношения персонажей Петрушевской с именем, этимологические и интертекстуальные, проявляются в широком семантическом диапазоне: тождества, контрастности, парадоксального сближения, усиления, ослабления и т.д. Несомненно, что операции, проделываемые Петрушевской с именами, принадлежат к наиболее ярким свидетельствам мифо-поэтической техники в индивидуальном художественном творчестве.

Героиню рассказа «По дороге бога Эроса» сослуживцы называют Пульхерией, по имени гоголевской «старосветской помещицы», «а могли бы называть ее также и **Бавкидой** по заложенным в нее природой данным быть верной, бессловесной, твердой как камень и преданной женой», — прозрачно намекает Петрушевская на сюжет о Фелимоне и Бавкиде. Но верность ее героини оказалась не востребованной в браке: Пульхерия осталась одна с двумя дочерьми. Тихая, кроткая, пухлая маленькая женщина спрятала в тело, как в раковину, свою ангельскую душу. Скромная, молчаливая и безучастная, она верит, что надо положиться на судьбу, набраться мужества и терпеливо ждать, скрываясь от посторонних глаз.

Смирение и вера вознаграждаются как бы случайной встречей с Единственным в гостях у немолодой подруги. Молчаливая мольба о поддержке Ему в испытаниях, страдания насильно разлученной женщины разрешаются долгожданным возвращением любимого: «Гость медленно встал, открыл перед ней дверь, Пульхерия прошла, позорно споткнувшись — он поддержал ее под локоть, как даму, и повел к

лифту» [1,276]. Думается, что мифологический ряд, представленный в рассказе именами Пульхерии и Бавкиды, может быть продолжен: Пенелопа, Джульетта, Прекрасная Дама и т.п.

Все выше сказанное свидетельствует об онтологическом значении имени в рассказе Петрушевской. Благодаря отсылкам к мотивам и сюжетам античных мифов ее житейским историям возвращается значение высоких трагедий, созвучных Еврипиду, Софоклу, Эсхилу. Сюжеты трагедий измены, ненависти и убийства (Агамемнон и Клитемнестра), мести детей (Орест и Электра), скорбящей матери, утратившей дочь (Деметра и Персефона) просвечивают в повестях и рассказах Петрушевской «Время ночь», «Маленькая Грозная», «Майя из племени майя», «Отец и мать», «Выбор Зины». Такие аллюзии сознательно маркируются писательницей в разных текстах: греческая маска трагедии с открытым ртом («Упавшая»), стриженная кудрявая голова **греческого** мальчика («Мужественность и женственность»), сцена состоялась просто **античная**, Грозный убивает своего сына («Маленькая Грозная»), в полной, теперь уже не хазарской, а **греческой** традиции произошли трагедийные преждевременные роды («Йоко Оно»).

Говоря о трагедийных аллюзиях рассказов Петрушевской, необходимо отметить множественность шекспировских коннотаций: «Мамаша в роли Яго, муж Милы сам себе Яго и Отелло» («Поэзия в жизни»), «Ромео и Джульетта с разницей в возрасте в 15 лет», их родители Монтекки и Капулетти («Непогибшая жизнь»), «он отдал все, как король Лир, оставшись жить в однокомнатной квартире... те, кому он все отдал, не приходили на день рождения; тоже хороши Гонерильи» («Маленькая Грозная»), «Нина находилась в положении как раз Гамлета в связи с замужеством Гертруды» («Музыка ада»), у Толи в голове «распалась связь времен» («Гость»). А вот начало рассказа «Новые Гамлеты»: «В чем проблема Гамлета — в том, вероятно, что порвалась связь времен. А что такое связь времен, как не связь отец — мать — ребенок? Мы легкомысленно строим жизнь, надеемся на счастье, получаем это счастье, не подозревая о том, что дети воспримут наши поиски не иначе как предательство; и вот вам пример».<sup>7</sup>

Петрушевская намеренно полемически избирает весьма архаичную форму повествования: преподносит моральный урок, поучение, вывод, иллюстрируя его примером из жизни. Дидактическая интонация сменяется разговорной, замедленно-приподнятые риторические фигуры сменяются динамическим скороговорением, которое со стенографической точностью и быстротой воспроизводит историю семейной жизни Леокадии и Петра.

<sup>7</sup> Петрушевская Л. Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. С. 10-37.

Стремительно двигаясь к кульминации (дважды повторяются слова-индексы скороговорения — *короче, короче*), автор внезапно меняет тон, возвращаясь к дидактике: «Но эта бесконечная благодарная Леки сослужила ей такую службу, что, когда она умерла, все построенное такими усилиями семейное здание рухнуло...» Лекин конец стал началом распада семьи: Петр женился. То, что воспринималось кульминацией, обернулось завязкой: «И возникла ситуация, знакомая всем по пьесе "Гамлет", когда умер отец (мать в нашем случае), а мать (отец в данном случае), башмаков еще не износивши, совершает свадебный обряд». Сталкивая высокую литературу с банальным бытом, Петрушевская как будто травестирует классику. Но именно в свете шекспировской трагедии сугубо бытовой ситуации сообщается бытийный смысл, частная семейная драма приобретает экзистенциальный характер, укрупняя проблему измены, лжи и коварства: «Все то милое, над чем подшучивала мать, все это выросло до размеров египетского сфинкса с уже готовой разрешиться загадкой». На наших глазах предельно конкретная, частная ситуация попадает в координаты вечности, оборачивается притчей. Мы видим, что посредством имени, в котором закодирован внетекстовый план, банальная ситуация соотносится с архетипом, обретает огромный обобщающий смысл, получает этическую и эстетическую оценку.

Петр — *греч.* *πετρο* — скала, утес, каменная глыба. Семантика имени персонажа многократно озвучена в рассказе: «...этот Петр, что в переводе значит "камень", оказался в чужом городе и в первое же воскресенье пошел проведать троюродную родню ... Вот почему — догадывались эти, уже вполне взрослые, дети — вот почему он был такой камень, а мы его любили, думая, что он ради нас сдерживает свои эмоции любви и орет по каждому пустяку — для нашего же блага, для воспитания! Камень не любил их? Камень нас не любил!»

Другая грань семантики имени раскрывается через фразеологизм «камень за пазухой», и к значению *строгость, твердость, непреклонность* прибавляются *ложь и притворство*. Внезапно открывшаяся измена отца, у которого уже десять лет была другая семья, привела детей в состояние оцепенения и растерянности: «Но именно это дети восприняли как самую изощренную подлость, как утаение камня за пазухой, как ложь: а ложь для взрослых детей самое невыносимое, оказывается. Отец притворялся!» Но эта вторая грань не перечеркивает первую, и образ ускользает от окончательного приговора. Бытовая ситуация затем и соотнесена Петрушевской столь определенно, дидактически с шекспировским сюжетом, чтобы подчеркнуть, высветить ее бытийный характер.



В заключительной части рассказа это становится особенно очевидным через приемы риторического синтаксиса: «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». По-видимому, здесь мы имеем дело с радикальной трансформацией, когда частная ситуация соотносится с мировыми катаклизмами и катастрофами. Именно так создаваемый Петрушевской локальный, предметный «мирок», населенный несчастными (зачастую, даже ущербными) персонажами, включающий несколько вполне банальных, повторяющихся, хотя и бесконечно варьирующихся коллизий, превращается в безграничный, уходящий корнями в архаику и одновременно устремленный в бесконечность целостный образ мира, наполненный высокой и горькой истиной о смысле человеческой жизни.

© Маркова Т.Н., 2002.