

Татьяна Красильникова
«Время ночь», умора:

СМЕХ КАК СОПРОТИВЛЕНИЕ В ПОВЕСТИ
ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

Tatiana Krasilnikova

«The Time is Night», Hilarious: Laughter as Resistance in Ludmila Petrushevskaya's Novel

Татьяна Красильникова

Колумбийский университет в Нью-Йорке;
исследовательница, преподавательница
tak2159@columbia.edu.

Ключевые слова: комическое, мелодрама, пародия, оппозиционный взгляд, авторская власть, удовольствие от чтения

UDC: 82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_227

Статья посвящена комическому началу в повести Людмилы Петрушевской «Время ночь» (1991). Рассказывая о перипетиях своей жизни, главная героиня прибегает к мелодраматическому модусу, заставляя читающих неколебимо верить в ее самоотверженность и благодетельность. Манипуляция читательским сознанием становится возможной за счет формы дневника, в котором последнее слово всегда принадлежит той, от чьего лица он написан. Однако читающие повесть обладают возможностью не идентифицироваться с навязанным взглядом и воспринимать повесть в жанре комедии, а не мелодрамы. Смех помогает преодолеть границу, установленную властным нарративом героини, и высвободить субъектность читающей или читающего. Предполагается, что способность выработать *оппозиционный взгляд* по отношению к доминирующему голосу может принести не меньшее, а зачастую — большее когнитивное удовольствие, чем слияние с ним.

Tatiana Krasilnikova

researcher, graduate student instructor, Columbia University in the City of New York
tak2159@columbia.edu.

Keywords: the comical, melodrama, parody, oppositional gaze, authorial power, reading pleasure

UDC: 82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_227

The article explores the comical aspect of Ludmila Petrushevskaya's novel «The Time is Night» (1991). When narrating the vicissitudes of her life, the protagonist resorts to the melodramatic modality, making the readers unshakably believe in her sacrifice and beneficence. Manipulation of the reader's consciousness is made possible by the form of the diary, in which the author has the last word. However, readers have the opportunity to resist this imposed perspective and interpret the text not as a melodrama, but as a comedy. Laughter helps overcome the boundary established by the protagonist's authoritative narrative and enables readers to reclaim their subjectivity. It is suggested that the ability to cultivate an *oppositional gaze* toward the dominant voice can provide cognitive pleasure that is equal to, or often greater than, merging with it.

Если открыть популярные сайты, на которых прочитавшие «Время ночь» Людмилы Петрушевской делятся своими впечатлениями, и бегло просмотреть отзывы, то можно заметить корреляцию между низкими оценками (одна, две или три звезды) и обвинениями в том, что Петрушевская пишет мрачную, темную прозу, проще говоря, «чернуху». Признавая заслугу Петрушевской в подробном, порой чрезмерно натуралистическом описании позднесоветской действительности¹, многие возмущаются тем, как мрачно она изображает жизнь.

1 Что, к слову, далеко не всегда верно. См., например, что Светлана Пахомова пишет об этом: «По большому счету, бедность и голод, фигурирующие в текстах Петрушевской, не имеют отношения к традиционно реалистическому отображению советской

В качестве иллюстрации приведу три отрицательных рецензии с популярного российского сайта *LiveLib.ru*:

sandy_martin, 2011:

Эта книга принадлежит к тем немногим, о которых я не только жалею, что прочитала, но и лучше бы сразу выкинула в окно. Видимо, чересчур нежная психика. <...> Там повсюду какая-то чернуха, грязь, кровь, кого-то насилуют, кого-то убивают, и все в таком духе. И абсолютно непонятно, зачем все это, какой смысл? Все скажут: «Это же жизнь, она такая и есть! Бессмысленная и беспощадная». Ну ладно, пускай. Только не давайте эти книги подросткам с несформировавшейся психикой².

olgirl, 2013:

такая семейно-бытовая чернушность... Вообще не люблю все эти низко-социальные истории, где дети воспитываются бабушкой. Очень грустно³.

britvaokkama, 2014:

Книга оставила тяжелое впечатление, похуже, чем «Похороните меня за плинтусом» Санаева. Порой очень натуралистично описанные физиологические подробности вызывали ни много ни мало отвращение. Невольно задумываешься: как же так, родные, самые близкие друг другу люди — и такое отношение. Становится безысходно грустно и чувствуется некоторое опасение за собственное будущее с собственными детьми. И остается еще ощущение одиночества — каждый человек, несмотря на наличие близких, одинок, сам по себе⁴.

Причина подобных отзывов, как мне представляется, не в разности вкусов: чаще всего источники такой реакции иные. Негативные комментарии, суть которых заключается в обвинении в «чернухе», кажутся симптомом невнимательности и пропуска других слоев и смыслов текста — ведь повесть Петрушевской состоит далеко не только из того, что упоминается в мини-рецензиях. Безысходность, «невыносимая тяжесть бытия»⁵ для такого среза читательской аудитории заслоняет все тонкие нюансы и глубинные уровни, которые могут совершенно иначе настроить эмоциональный резонанс между читающими и текстом. На один из таких уровней — метафизический — еще в 1994 году об-

и постсоветской действительности» (*Пахомова С.* «Энциклопедия некультуры» Людмилы Петрушевской // Звезда. 2005. № 9 (URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13-pr.html>)). См. также реплику Бориса Парамонова в разговоре с Александром Генисом: «С полной ответственностью, как человек, сорок лет проживший под советской властью, заявляю, что жизнь советская была несравненно лучше той картины ада, что стала выдавать Петрушевская. Именно так: у нее был не быт, но ад» (*Парамонов Б., Генис А.* * Петрушевская для американцев // Радио «Свобода»**. 2013. 4 марта).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

** Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

2 sandy_martin. Комментарий о «Времени ночь» Людмилы Петрушевской // LiveLib. 2011. 11 дек. (URL: <https://www.livelib.ru/book/1000489664/reviews/~3#reviews>).

3 olgirl. Комментарий о «Времени ночь» Людмилы Петрушевской // LiveLib. 2013. 1 марта (URL: <https://www.livelib.ru/book/1000489664/reviews/~2>).

4 britvaokkama. Комментарий о «Времени ночь» Людмилы Петрушевской // LiveLib. 2014. 5 янв. (URL: <https://www.livelib.ru/book/1000489664/reviews/~2>).

5 Goscilo H. «The Unbearable Heaviness of Being». Review of «The Time: Night» by L. Petrushevskaya // The Women's review of books. 1994. P. 19.

ратил внимание Марк Липовецкий. Называя стилистические сдвиги в языке Петрушевской «метафизическими сквозняками», исследователь отмечает, что «на наших глазах предельно конкретная, детально мотивированная, и потому всецело частная ситуация вдруг развоплощается, попадая на краткий миг в координаты вечности»⁶. Используя эту метафору, я хотела бы предложить обсуждение «сквозняков» другого типа — комических.

Несомненно, помимо рецепции повести Петрушевской в духе «не читайте эту беспросветную чернуху», есть и иное восприятие, заключающееся в том, что «Время ночь» — это еще и (*местами*) смешной текст. В многочисленных рецензиях, появившихся сразу после публикации романа на английском языке, содержатся упоминания различных форм комического, характерных для текста Петрушевской. Маргарет Циолковски отмечает, что «роман одновременно и мучительный, и смешной...»⁷. Другие рецензент:ки также указывали на то, что сильной стороной книги является «страшная ирония» главной героини, «с которой она описывает свою повседневную жизнь»⁸; отмечали «иронически переосмысленные советские клише» в прозе «превосходного стилиста»⁹; повествование, «оживленное остроумием и иронией», без которых «история Анны превратилась бы в агитпроповскую мелодраму»¹⁰. Как получается, что кому-то из прочитавших повесть было смешно, а кому-то — нет? Возможность посмеяться при чтении этого текста связана с нашей способностью расколоть нарративный купол навязывающего свою перспективу голоса рассказчицы. Почти вся повесть воспроизводит форму дневника, который ведет главная героиня. В финале слова дневника обрываются — отсюда, наряду с преамбулой, становится ясно, что героиня умирает, а также что есть еще более высокая инстанция, чем дневник героини (авторская). Однако сама форма дневника, подразумевающая незаконное заглядывание в чужую *правду*, склоняет нас подписать контракт доверия: все, что написано, — не ложь.

Жанровая модальность дневника, а значит и жизни, рассказываемой в нем главной героиней, — мелодрама. В своем хронологически неупорядоченном, стилистически сбивчивом монологе — записках, создающихся по ночам «на краю стола» (из подзаголовка тетрадных листов, упоминающегося в прологе (с. 311))¹¹ — Анна Андриановна (далее — АА) повествует о череде свалившихся на нее жизненных тягот. Героиня изображает себя как бедную женщину, вынужденную вечно занимать у соседей деньги, чтобы прокормить своего любимого внука Тимочку, которого на нее, бабушку, повесила непутевая дочь; как мать травмированного в тюрьме сына; как дочь, обремененную заботой о старой, уже не соображающей матери; как поэтессу, пишущую стихи после того,

-
- 6 Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-chno-eshhe.html).
 - 7 Ziolkowski M. Review of «The Time: Night» by L. Petrushevskaya // World Literature Today. 1995. Vol. 69. № 2. P. 394.
 - 8 Falbo M.A. Review of «The Time: Night» by L. Petrushevskaya // Library Journal. 1994. Vol. 119. № 12. P. 129.
 - 9 Gosciolo H. «The Unbearable Heaviness of Being». P. 19.
 - 10 Kalfus K. Living on Nothing. Review of The Time: Night by L. Petrushevskaya // New York Times Book Review. 1994. P. 25.
 - 11 Здесь и далее «Время ночь» цитируется по следующему изданию с указанием страниц в скобках: Петрушевская Л. *Время ночь* // Петрушевская Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 311–396.

как все лягут спать, и придающую особое значение тому, что она «почти тезка великому поэту» (с. 371), Анне Ахматовой. В ее нарративе постоянно подчеркивается позиция жертвенности: АА страдает, жертвуя собой во благо семьи. Она предьявляет свою жизнь в качестве череды патологических бытовых ситуаций, что свойственно мелодраматическому повествованию¹²: все события, происходящие с ней, показаны как отклонение от нормы. Для рассказа о жизненных перипетиях АА пользуется экспрессивным языком, который обслуживает главную эстетическую задачу мелодрамы — «вызывание чистых и ярких эмоций»¹³. Эмоциональная линия повествования — до предела натянутая бельевая веревка, которая в конце, в период острейшего чувственного напряжения героини, лопаается. Ощущение почти уже невыносимого напряжения согласуется с принципом рельефа, выделяемым Балухатым: лишенная «приемов нюансированного перехода и смены драматических эпизодов», мелодрама «выдерживается на напрягаемых высотах, обуславливая этим предельную силу каждого... эпизода»¹⁴.

Стилистическая эмоциональность мелодрамы служит аффектации читающих, а аффектация, в свою очередь, — усвоению моральной системы текста в обход рационального восприятия. Как пишет Липовецкий, если мелодраматическая модальность в постмодернистском произведении «активирована» автором и воспринимается как таковая читателем, то она способна придать значение внедискурсивного морального оккульта *практически любому набору ценностей*¹⁵ (курсив автора). Подобная читательская неразборчивость происходит за счет «дезактивации» <читающего. — Т.К.> субъекта»¹⁶, который, будучи аффектированным, *неосознанно* подключается к этическому режиму мелодрамы. В основе этого режима, как правило, предельно упрощенная шкала: кто больше страдает, тот и прав. В тексте Петрушевской и аффектация читающих, и, посредством ее, создание имманентного повести морального порядка, подчинено воле рассказчицы. АА предьявляет себя как наивысшую точку благодетельности и бескорыстия, самоотверженности и страдания, и иного взгляда на себя она не допускает. По формулировке Хелены Гоцило, власть рассказчицы «принимает тираническую форму цензуры всего повествования, связанного с историей. Помимо того, что она сама подает события так, чтобы улучшить свой имидж, она следит за тем, чтобы все остальные дискурсы были подчинены ее точке зрения»¹⁷. Итак, АА выстраивает систему принудительной интерпретации, в которой и сочувствие предзадано, и смех предзадан, и даже диалогизм (фрагмент, в котором героиня пишет дневник от лица своей дочери) — предзадан.

Однако трансгрессивность повести Петрушевской как раз и заключается в том, что писательница позволяет *не читать* этот текст как мелодраму, не

12 Балухатый С.Д. К поэтике мелодрамы // Поэтика: Сборник статей. Л.: Academia, 1927. С. 73.

13 Там же. С. 64.

14 Там же. С. 69.

15 Статья цитируется по рукописи: Липовецкий М. Постмодернистский моральный оккульт: Людмила Петрушевская и Линор Горалик*.

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

16 Там же.

17 Goscilo H. Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja // The Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature / Ed. S. Hoisington. Evanston: Northwestern University Press, 1995. P. 112.

поддаваться на эмоциональные манипуляции рассказчицы, а увидеть в нем иное — комедию, в центре которой героиня, вызывающая не только слезы и вздохи, но и смех. Нестыковки между нашим, привилегированным видением ситуации и видением происходящего самой рассказчицей дают нам шанс пересечь строгую жанровую границу мелодраматического дневника и, отказавшись от идентификации с героиней, воскликнуть: «А король-то голый!» В момент, когда авторитарный голос дает трещину, когда король предстает без штанов, возникает смех. Нарушив тотальность дискурса и получив власть над ним или его частью, мы, читающие, обретаем свободу восприятия и реакции. Вместе с тем утверждение, что повесть Петрушевской *смешит*, не означает, что жизненная трагедия снимается, а текст оказывается забавным или веселым. Напротив, комическое в романе усиливает трагическое, и из сглаживающей сложности мелодрамы об обездоленной женщине текст превращается в объемное произведение, которое уже нельзя свести лишь к одному аспекту.

Яркий тому пример — финал «Времени ночь». Перед нами разворачивается гротескно-комический образ соседки Нюрки, «распаренной трудовой женщины» (с. 396), дробящей детям кости на суп. Здесь нас может развеселить и абсурдность ситуации, и язык повествовательницы, намеренно провоцирующий комический эффект («Она только разинула пасть для мата в разгар трудовой деятельности...» (с. 396)), и пародийность героини (подробнее о пародии ниже). Но все это нисколько не снижает ощущения сломленности, возникающее в самом конце повести. Опустевшая квартира, трогающая за живое деталь — «сплюснутая пыльная соска» (с. 396), слезы главной героини резко погружают смеющихся (в некоторых случаях) читателей в жизненный провал, совпадающий с обвалом нарратива. Два модуса, трагический и комический, работают на контрасте подобно эффекту кьяроскуро: темное усиливает светлое, светлое — темное. И все же понимание *подлинного* трагизма повести невозможно без считывания комического уровня — в противном случае невнимательно читающим повесть достается мелодрама, распрямляющая сложные эффекты светотени и закрашивающая множественность граней (в которых есть место и веселому, и печальному, и трагическому, и светлому, и любому другому) одним оттенком — мелодраматическим.

Комедия, проступающая сквозь навязанную повествовательницей мелодраму, не однородна. В отношении динамики *писательница — повествовательница — читающие* комическое в повести Петрушевской можно разделить на два типа. Во-первых, есть такие случаи шуток, сарказма, каламбуров, которые осознаются как смешные рассказчицей или авторской реплики. Приведу три характерных примера, чтобы продемонстрировать механизм работы этого типа:

(1) За ней идет Владимир с физиономией гориллы. Хорошее мужское лицо, что-то от Чарльза Дарвина, но не в такой момент.

<...>

Тима дико орет с полным мяса ртом. Отец семейства, тоже чем-то отдаленно напоминающий Чарльза Дарвина, вываливается из-за стола с криком и угрозами, конечно, делает вид, что в адрес собаки (с. 315).

Комическое в этом фрагменте основано на метонимии. В описании Владимира сталкиваются две почти несовместимые характеристики: сначала рассказчица использует выражение «с физиономией гориллы» — таким образом, види-

мо, характеризуя его мимику, напоминающую выражение лица разъяренной обезьяны. Затем она добавляет, что это «хорошее мужское лицо», сравнивая его с лицом Чарльза Дарвина. Сопоставление слов «горилла» и «Чарльз Дарвин» вызывает стойкую ассоциацию с теорией происхождения человека. Серьезность тона АА, с которой она производит эти неожиданные сближения, создает комический эффект. Петрушевская продлевает этот эффект буквально на следующей странице, но уже в другом эпизоде, сравнивая другого отца семейства с английским ученым. Здесь персонаж явно напоминает предыдущего именно эмоцией крайнего раздражения. Однако во втором фрагменте прямое сравнение с гориллой отсутствует, из-за чего первоначальное двойное описание — сравнение с гориллой плюс сравнение с Чарльзом Дарвином — сливается в одно. Таким образом, Чарльз Дарвин в данном контексте становится метонимией для описания гориллоподобного выражения лица.

(2) — Мама, нас так любили, на прощальном костре, когда мы уезжали, одна тетя Лера так плакала! Так плакала!

Через месяц каких-то междугородних переговоров, покрывшись весь на нервной почве фурункулами по лицу, мой муж уехал теперь уже в город Краснодар, где и проживает сейчас с Лерой-плакальщицей, каким-то сыном и со слепой мамочкой, дети к нему ездили, снова в экспедицию, пока не выяснилось затем, что папе не до них. У Леры однокомнатная квартира и нет перспектив, туда моих детей не возьмут (с. 346).

Комизм ситуации, во-первых, основан на наивном взгляде ребенка, не понимающего, почему плачет любовница отца, и объясняющего ситуацию тем, что их «так любили» на отдыхе. Во-вторых, смешит саркастическое описание того, как из-за стресса, связанного с изменой, о которой мы, читающие, догадались, лицо мужа покрылось фурункулами. В-третьих, рассказчица язвительно называет любовницу «плакальщицей Лерой», каламбурно играя со значением глагола «плакать»: слово «плакальщица» обозначает не просто человека, который плачет, а связано с архаическими практиками, в которых женщин принимали для ритуального оплакивания умерших.

(3) Я хотела вывести мою дочь из сна разума, в котором она пребывала по причине Андрюшиной тюрьмы, своих отметок, прыщей и какой-то ее первой любви, насчет чего она вела дневник, а я прочла (с. 355).

Говоря о школьных годах дочери, АА со свойственным ей сарказмом перечисляет целый ряд факторов, из-за которых ее дочь оказалась во «сне разума». Помимо саркастического перечисления причин, на создание комического эффекта работает и нелогичный синтаксис последней части предложения. Интересно отметить, что раскавыченное название знаменитого офорта Гойи является метатекстовым комментарием к природе собственного текста Петрушевской. Сатирический эффект, создаваемый сочетанием макабрического сюжета и легкомысленно-фантастического стиля Гойи, переключается с контрастным сочетанием трагического и комического в повести.

Итак, в приведенных примерах власть над смехом находится у той, кто рассказывает. Цена такому смеху невелика: стоит лишь идентифицироваться с героиней, и становится смешно там, где смешно ей самой. Но есть и другой тип комического, который требует от читающих дистанцирования от взгляда по-

вествовательницы. В такой момент особая связь, образовавшаяся между читающими и рассказчицей, должна разорваться. О разрыве с сочувствием, с симпатией по отношению к объекту смеха писал Анри Бергсон в своей работе о природе комического: «Опишите мне какой-нибудь недостаток — самый незначительный, какой вам будет угодно; если вы своим рассказом о нем вызовете во мне чувство симпатии, боязни или сострадания, — конечно, я не могу уже смеяться над ним»¹⁸. Смешное такого типа чаще всего не считается сразу — для его понимания нужен более пристальный анализ фрагмента, чем тот, что обычно происходит при беглом чтении, особенно когда рассказчица всячески стремится исказить наше восприятие ситуации. Например, в определенном моменте АА пытается облагородить свой дневник открытостью к диалогизму, якобы давая голос своей дочери («А я тут написала неожиданно прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения, надо же, что на меня навалилось среди ночи сидя без сна на кухне» (с. 362)). Однако подобный акт лишь усиливает авторитарность дискурса повествовательницы, которая самоотверженно, по законам мелодрамы, жертвует собой и своим сном, чтобы выразить страдание дочери. Становится очевидно, что в этом фрагменте мы видим не диалогизм, а лишь его имитацию. Здесь голос другой лишен собственной перспективы и тональности — или, если быть точнее, украден у той, кому он принадлежит, и поставлен на службу поддержания нарративной власти АА.

Тем не менее полифонизм в этом романе есть, и он, конечно, заключается не в том, что мать пишет дневник за дочь. Липовецкий утверждает, что проза Петрушевской «только кажется монологичной, на самом деле она по-настоящему полифонична. Ведь полифония — это не просто многоголосие, это глубина взаимопонимания»¹⁹. Ситуация в этом романе скорее напоминает «Записки из подполья», в которых «нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова»²⁰. В таком случае второй уровень комического, требующий разоблачения ненадежной рассказчицы, улавливается именно на стыке голосов и перспектив; раскрывается в те моменты, когда мы начинаем слышать иной голос — тот, что опровергает авторитарное слово. Индикатором другой перспективы является противоречие между нарративом АА и деталями, которые в него проникают вопреки ее контролю и подрывают ее непоколебимую правоту. Противоречие, оставаясь невидимым для самой повествовательницы, порождает наш над ней смех.

Иначе говоря, здесь возможность смеяться требует выработки другого взгляда по отношению к властному повествовательному голосу — такого, который, вслед за белл хукс, мне хочется назвать «оппозиционным»²¹. Безусловно, понятие «оппозиционного взгляда» (*oppositional gaze*) родилось в совсем ином контексте — деколониальной феминистской теории, и напрямую поле-

18 Бергсон А. Смех / Пер. с фр. И. Гольденберг. М.: Искусство, 1992. С. 88.

19 Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще.

20 Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 127.

21 hooks b. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators // Black Looks: Race and Representation. Boston, MA: South End Press, 1992. P. 115–131.

мизирует с хрестоматийной статьей Лоры Малви (1975)²² о визуальном удовольствии и нарративном кино, в которой та ввела идею «мужского взгляда» (*male gaze*). В этой статье исследовательница пишет об идентификации с «мужским взглядом» как зрителей, так и самих зрительниц во время просмотра голливудского кино. Белл Хукс отвечает на это опытом просмотра подобных фильмов в компании других темнокожих женщин, во время которого те учились вырабатывать «оппозиционный взгляд», не идентифицируясь ни с героем-мужчиной, ни с объективируемой героиней. Для моего рассуждения важно, что такой «оппозиционный взгляд», пусть и перенесенный из контекста гендерной деколониальной теории в контекст сопротивления властным нарративным системам, можно научиться вырабатывать, *активно выбирая* не идентифицироваться с навязанным автором или авторкой взглядом. Еще один важный момент — это подразумеваемый ответ на вопрос об удовольствии, поднятый Малви. Хотя Хукс не развивает этот аргумент подробно, кажется логичным продолжить ее мысль: если зрительница сознательно отказывается от идентификации с мужским взглядом и тем самым выходит из системы, построенной на скопофилии — фетишистском удовольствии смотреть, то она обретает возможность получать удовольствие от критического восприятия.

Коротко приведу и здесь три примера такого типа комического — того, что требует умения видеть искажения в тексте и улавливать между строк «контр-нарратив»²³:

(1) Я-то веду себя как английская королева, ото всего отказываюсь, от чего ото всего: чай с сухариками и с сахаром! Я пью их чай только со своим принесенным хлебом, отщипываю из пакета невольно, ибо муки голода за чужим столом невыносимы, Тима же налег на сухарики и спрашивает, а можно с маслом (на столе забыта масленка). «А тебе?» — спрашивает Маша, но мне важно накормить Тимофея: нет, спасибо, помажь потолще Тимочке, хочешь, Тима, еще? (с. 312).

Комический эффект здесь порождается иронией: мы понимаем, что самохарактеристика рассказчицы расходится с ее реальным поведением (оно не похоже на стереотипное поведение английской королевы). Кроме того, этот фрагмент можно прочесть как очередной акт самопожертвования: АА отказывается от сухариков ради внука, хотя, судя по происходящему, сухариков явно хватило бы на всех.

(2) Я шучу, глажу Тиму по головке: «Мы с Тamarой ходим парой», — и некоторые идиоты организаторы начинают: «Пусть Тamarочка посидит в зале», не знают, что это цитата из известного стихотворения Агнии Барто (с. 315).

Рассказчица, обвиняя «идиотов» в том, что они не угадали цитату из Агнии Барто, скорее всего, не считывает язвительный тон самих организаторов, которые не хотят видеть ребенка на сцене. Своим неумением распознавать чужие эмоции она напоминает маленького внука Тиму, который обиженно поправляет взрослых, заявляя, что он «не Тamarочка».

22 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Visual and Other Pleasures. Basingstoke: Macmillan, 1988.

23 Goscilo H. Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja. P. 105.

(3) А я тут написала неожиданно прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения, надо же, что на меня навалилось среди ночи сидя без сна на кухне.

<...>

На! — кричала она, как древнегреческая богиня ужаса (с. 362).

В связи с этим фрагментом Салли Далтон-Браун пишет: «Первоначальные юмор и трагизм ситуации проистекают из факта, который читатель осознает сразу же: это не Аленин голос»²⁴. Действительно, несоответствие между стремлением АА к абсолютному контролю над повествованием и ее желанием увидеть историю с точки зрения дочери, запечатлевая при этом дискурс, который той не принадлежит, явственно отмечен иронией, о которой повествовательница не догадывается. Например, имитируя чужую точку зрения, рассказчица называет себя же — как бы в глазах дочери — «древнегреческой богиней ужаса», поскольку, очевидно, видит себя героиней высокого жанра. Смех вновь вызывает и грамматическая ошибка — некорректно употребленное наречие с деепричастием «что на меня навалилось... сидя без сна на кухне».

Самые сложносочиненные реализации комического в романе — это когда оба типа оказываются актуализированными одновременно, как это происходит в следующем памятном фрагменте повести Петрушевской:

Погляди, вопила я, соображая, не проноухала ли чего моя дочь о том, что я на свои деньги покупала таблетки для одного человека, кодовое название Друг, подходит ко мне вечером у порога Центральной аптеки скорбный, красивый, немолодой, только лицо какое-то одутловатое и темное во тьме: «Помоги, сестра, умирает конь». Конь. Какой такой конь? Выяснилось, что из жокеев, у него любимый конь умирает. При этих словах он заскрипел зубами и тяжело ухватился за мое плечо, и тяжесть его руки пригвоздила меня к месту. Тяжесть мужской длани. Согнет или посадит или положит — как ему будет угодно. Но в аптеке по лошадиному рецепту лошадиную дозу не дают, посылают в ветеринарную аптеку, а она вообще закрыта. А конь умирает. Надо хотя бы пирамидон, в аптеке он есть, но дают мизерную дозу. Нужно помочь. И я как идиотка как под гипнозом вознеслась обратно на второй этаж и там убедила молоденькую продавщицу дать мне тридцать таблеток (трое деточек, внуки, лежат дома, вечер, врач только завтра, завтра амидопирин может и не быть и т. д.) и купила на свои. Пустяк, деньги небольшие, но и их мне Друг не отдал, а записал мой адрес, я жду его со дня на день. Что было в его глазах, какие слезы стояли, не проливаясь, когда он нагнулся поцеловать мне мою пахнущую постным маслом руку: я потом специально ее поцеловала, действительно, постное масло — но что делать, иначе цыпки, шершавая кожа!

<...>

Итак, прочь коня, тем более что когда я отдала в жадную, цепкую, разбухшую больную руку три листочка с таблетками, откуда-то выдвинулся упырь с большими ушами, тихий, скорбный, повесивший заранее голову, он неверным шагом подошел и замаячил сзади, мешая нашему разговору и записи адреса на спичечном коробке моей же ручкой. Друг только отмахнулся от упыря, тщательно записывая адрес, а упырь подлизывал сзади, и, после еще одного поцелуя в постное масло,

24 Dalton-Brown S. *Voices from the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaja*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2000. P. 163.

Друг вынужден был удалиться в пользу далекого коня, но одну-то упаковку, десяток, они тут же поделили и, нагнувшись, начали выкусывать таблетки из бумажки. Странные люди, можно ли употреблять такие лошадиные дозы даже при наличии лихорадки! А что оба были больны, в этом у меня не осталось сомнений! И коню ли предназначались эти жалкие таблетки, выуженные у меня? Не обман ли сие? Но это выяснится, когда Друг позвонит у моей двери (с. 318–319).

Этот фрагмент, один из самых смешных во всей повести, представляет собой концентрацию комических эффектов разного рода. Во-первых, эта сцена — одна из тех, что разоблачают наличие у героини денег. Оказывается, что, несмотря на нищенский образ жизни, она ни секунды не раздумывая отдает деньги подозрительному незнакомцу. Во-вторых, комична сама абсурдность ситуации: пьяницы, по-видимому, страдающие от похмелья и желающие снять головную боль самым распространенным в СССР и русской литературе XX века анальгетиком, придумывают невероятную историю о «любимой умирающей лошади». Более того (и в-третьих), рассказчица не только верит одному из алкоголиков, но и сомневается, *стоит ли ей сомневаться* в назначении таблеток после того, как она уже увидела, как они сами начали их есть. В-четвертых, АА, как ребенок, придумывает алкоголику «кодовое название Друг» и заговорщически делится с нами секретом, который она скрывает от своей дочери. В-пятых, ситуация, в которой она целует руку, намазанную растительным маслом вместо крема, чтобы представить, что чувствовал ее «Друг», попросту абсурдна: героиня пытается примерить оптику другого человека и посмотреть на себя иными глазами, однако ее метод настолько нелеп, что выглядит пародией на расхожую когнитивную операцию, в частности на механизм того же *мужского взгляда*, для женщины предполагающего подстановку себя на место желанного мужчине объекта. Наконец, комическое в этом фрагменте проявляется и на языковом уровне: рассказчица сама порождает каламбур «лошадиная доза по лошадиному рецепту», а также насыщает свой стиль неуместными поэтизмами и архаизмами («тяжесть мужской длани», «тяжесть его руки пригвоздила меня к месту», «вознеслась на второй этаж», «неверным шагом подошел», «Не обман ли сие»), которые помогают драматизировать довольно глупую ситуацию и комически усилить эмоциональную и возвышенную речь рассказчицы.

Подобным образом, в постоянном переключении читателей и читательниц между навязанным повествовательницей взглядом и взглядом оппозиционным, требующим волевого отстранения от солирующего голоса, работает и сфера пародии. Хотя пародия не всегда комична, в этой повести распутывание пародийной линии разрешается именно в смехе. Самый очевидный случай пародии, который нетрудно заметить, — это то, как АА пытается походить на Анну Ахматову, «почти тезку» рассказчицы. Татьяна Килинг пишет, что «Петрушевская ниспровергает и тривиализирует образ Ахматовой как музы плача и Анны всея Руси. Некоторые стихи Ахматовой модифицируются и превращаются в пародию главной героиней, которая тоже считает себя поэтом»²⁵. Перед нами пародия с двойным дном. Рассказчица намеренно уподобляет себя

25 Keeling T.V. Surviving in post-Soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya // Arizona State University ProQuest Dissertations Publishing. 2008. P. 167.

Ахматовой, переделывая ее строки («мать в маразме, сын в тюрьме, помоли-тесь обо мне, как писала гениальная» (с. 355)). В целом АА не скрывает своей ориентации на Ахматову, подражая поэтессе: «Некоторые любят слово “поэ-тесса”, но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна, с которой мы почти что мистические тезки, несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна» (с. 315). Однако — и это важно — только со сторо-ны можно увидеть, что эта ориентация пародийная. Пародия осуществляется авторско-читательской властью, стоящей над всем текстом, а не властью рас-сказчицы (потому что рассказчица воспринимает эту связь как литературную преемственность, а не как пародию). Александра Смит утверждает, что Пет-рушевская «ниспровергает самопрезентацию Ахматовой как мученицы»²⁶. В этом случае возникает любопытный эффект. Если смотреть на Ахматову гла-зами рассказчицы, то каноническая поэтесса XX века воспринимается как ге-ниальная и в то же время очень близкая (см. «наша гениальная»). Если же посмотреть на текст со стороны, дистанцируясь от рассказчицы, то, во-первых, становится очевидной непоследовательность АА и ее вторичное положение по отношению к поэтессе, а во-вторых, снижается и образ самой Ахматовой, став-шей объектом пародии, поскольку разрушается «неприкасаемость» драмати-ческого персонажа и иерархичность литературного таланта.

Еще один пласт пародируемого в повести — мифология. Как уже отмеча-лось, «Время ночь» пронизано аллюзиями на античную эпоху, которые «со-браны» в пародию на высокую трагедию. Это и есть те самые «десакрализи-рованные остатки священных мифов», составляющие моральный оккульт — важнейшая, по Бруксу, категория для мелодрамы²⁷. В статье «“Сколько можно бить по костям, я спрашиваю?”: “Плохая мать” в романе Людмилы Петрушев-ской “Время ночь”» Липовецкий и Татьяна Михайлова подробно анализируют отсылки к древнегреческой мифологии, например к Гекате. Черты Гекаты в повести отражает сама героиня, «что объясняет не только название романа и его деление на необозначенные главы, но и неоднократные упоминания ночи как времени писания и созерцания Анны, а также других ночных заня-тий, включая спасение мира и общение со звездами»²⁸. Авторы утверждают, что Петрушевская «свободно коллажирует некоторые мотивы, связанные с этим божеством, часто обращая их против самой Гекаты, иронически пре-уменьшая их или придавая им противоположный смысл»²⁹. Ироническому снижению подвергается не только образ самих древнегреческих героев, но и образ рассказчицы, чрезмерно трагическое восприятие жизни которой рас-крывается через эту пародию. Античные аллюзии не подчеркивают грандиоз-ность, а компрометируют претензии на величие, противопоставляя контексты древнегреческих трагедий тому, что и как описывает АА, ее стилю и преувели-ченному драматизму событий, которые на самом деле чаще всего вовсе не дра-

26 *Smith A.* In *Populist Clothes: Anarchy and Subversion in Petrushevskaya's Latest Fiction* // *New Zealand Slavonic Journal.* 1997. P. 109.

27 *Brooks P.* *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* New Haven; London: Yale University Press, 1995. P. 5.

28 *Lipovetsky M; Mikhailova T.* «How long can you go crushing bones, I ask you»: The «bad mother» in Liudmila Petrushevskaiia's *The Time: Night* // *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous.* London; New York: Routledge, 2016. P. 115.

29 *Ibid.* P. 117.

матичны (лошадь не умирает, она не спасает девушку, никто не страдает от голода и т.д.). Так, в одном из эпизодов в образе Андрея проскальзывает пародия на Ахилла. Когда он возвращается из тюрьмы, рассказчица описывает его следующим образом: «Вид героя, исхудалый, я присела на пятки и стала снимать с него ботинки. Трагедия, трагедия! Тому уже прошло пять лет» (с. 329). Андрей — измученный герой, герой настоящей *жизненной* трагедии. Нам открывается одна важная деталь — у него болит пятка, но в тексте она называется «пята», что, разумеется, предполагает молчаливую ассоциацию с ахиллесовой пятой: «Перелом обеих ног, неудачно упал на асфальт. Лежал в больнице, а теперь у него болит пята. Пята болит, как жена его сообщает, невыносимо, а по видимости ничего нет. Задет какой-то пяточный нерв» (с. 328). При описании Андрея на первый план выходит квазимифологическая деталь — в буквальном смысле, его ахиллесова пята, якобы единственная его слабость, из-за которой он не может устроиться на работу. Однако скрытое сравнение с Ахиллом не возвышает персонажа, а скорее заставляет нас посмеяться над ним: отсылка к легенде явно неуместна и выглядит как пародия. В этой связи сложно согласиться с утверждением Гордон и Рафальсон о том, что «античные реминисценции повести “Время ночь” подчеркивают грандиозность и извечность трагедии, постигшей героиню»³⁰. Миф и трагедия скорее *развенчиваются* на бытовом уровне романа, чем наоборот. Подобное снижение трагического сконцентрировано в ярком и запоминающемся образе Нюры и закреплено за ней мотиве дробления костей. Гордон и Рафальсон восклицают: «О, как грозно звучит в эклоге трагедии, на исходе ночи поступь неумолимого рока (принявшего образ соседки Нюры, дробящей кости на суп)!»³¹. Липовецкий и Михайлова сравнивают звук трескающихся костей с темой судьбы в симфонии Бетховена³². Трагическая судьба действительно постигает героиню в финале. Однако источник этого звука — крайне нелепый образ, «кости долбящая соседка». Что примечательно с точки зрения сложного состава наслаивающихся друг на друга пародий, Нюра пародирует АА, которая, как и ее соседка, тоже работает по ночам и тоже одержима идеей накормить детей всеми доступными способами.

Русскоязычная литературная теория уже давно исходит из того, что пародия сама по себе не является ни комическим жанром, ни чем-то присущим комедии. Юрий Тынянов начинает свою статью о пародии с того, что «...ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий»³³. Ольга Фрейденберг, рассуждая в ранней работе о природе пародии, приходит к мысли, что область пародии — не комедия, а трагедия, «оттого эпос, высокий миф, теогония — те формы, к которым она тяготеет в период сознательного применения»³⁴. С точки зрения

30 Гордон Т., Рафальсон Н. «После мамы остались рукописи». Об авторской позиции Л. Петрушевской // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 117.

31 Там же. С. 116.

32 Lipovetsky M; Mikhailova T. «How long can you go crushing bones, I ask you». Р. 120.

33 Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. М.: Наука, 1997. С. 286.

34 Фрейденберг О.М. Идея пародии (набросок к работе) // Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л.: [б./и.,] 1926. С. 391.

жанра «Время ночь», как показано выше, устроена сложнее, чем только трагедия, только комедия или только мелодрама: мелодраматический дневник обнаруживает черты то комедии, то древнегреческой трагедии через отсылки к древнегреческим мифам, в основном в преломлении пародии (которая, повторюсь, также присуща и классической трагедии).

Но почему текст становится *смешным*, когда мы понимаем, что Нюра — пародия на АА, а АА — на Ахматову, что злополучная пятка Андрея — пародия на миф об ахиллесовой пяте и что повесть в целом пронизана пародиями на мифологию? Тынянов, желая отойти от идеи комичности пародии, описывает трудности, с которыми мы сталкиваемся при попытке определить эту комичность: «Потому что возникают вопросы: при каких обстоятельствах, при каких условиях, для кого комическую? — вопросы, которые отводят “общий” смысл “комического”, а заставляют и это понятие подвергнуть уточняющему структурному анализу»³⁵. И все же, эти вопросы неизбежны, когда мы выясняем, является ли пародия смешной или нет. Очевидно, что только у тех, кто поняли, что имеют дело с пародией, пародия вызывает смех. Комизм не присущ пародии изначально, «внутри текста», а проявляется в процессе коммуникации с читающими, которые распознают пародию и «обнажают» серьезность персонажа или образа. Смешно становится тогда, когда, по словам Тынянова, «обнажается условность», «обнажается речевое поведение», «речевая поза»³⁶. Так, пародия Петрушевской на Ахматову обнажает условность, а вернее, позерство главной героини, и условность, то есть нежизнеспособность образа поэтессы как «трагической жертвы».

Любопытно, что случай Петрушевской вносит множество уточнений в такое стандартное разделение видов чтения, как «чтение для удовольствия» и «профессиональное чтение». Эта дихотомия, например, легла в основу исследования с использованием результатов функциональной магнитно-резонансной томографии (фМРТ), ход которого описан в статье «Междисциплинарное фМРТ-исследование внимания и Джейн Остин»³⁷. Натали Филипс описывает эксперимент, проведенный с группой аспирантов:к, которых попросили прочитать «Мэнсфилд-парк» Джейн Остин в двух разных режимах: «чтение для удовольствия» и пристальное (=медленное) чтение. Выбор текста был обусловлен двумя факторами: во-первых, Джейн Остин выбрали потому, что ее книга предрасполагает как к удовольствию, так и к более интеллектуальному чтению; во-вторых, «Мэнсфилд-парк» был примером меньшей популярности книги по сравнению с другими произведениями Остин. В этом случае чтение участниц было менее предвзятым, чем могло бы быть, если бы они читали какой-либо известный текст. Если опустить детали, то нейронные данные показали, что «чтение для удовольствия предполагает свою когнитивную нагрузку; а внимательное чтение также сопряжено с особым рода удовольствием»³⁸. Однако если попытаться представить себе аналогичный эксперимент, в котором участницы читали бы «Время ночь», можно предположить, что результаты

35 Тынянов Ю.Н. О пародии. С. 288.

36 Там же. С. 310.

37 Phillips N.M. Literary Neuroscience and History of Mind: An Interdisciplinary fMRI Study of Attention and Jane Austen // The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies / Ed. by L. Zunshine. New York: Oxford University Press, 2015. P. 55–81.

38 Ibid. P. 63.

были бы иными. Парадоксально, но быстрое, не очень внимательное чтение «для удовольствия» могло бы доставить гораздо меньше удовольствия, чем аналитический тип чтения. Ведь если не относиться к тексту критически, отдавшись во власть повествовательницы, то, скорее всего, роман запомнится как безнадежная мелодрама о матери (бабушке), которую бросили дочь и сын, которая мучительно выживает на нищенскую пенсию и которая тем не менее жертвенно отдает все детям и внукам, и еще сочиняет стихи по ночам. Однако внимательное чтение может дать возможность увидеть множество измерений, обнаружить как метафизические, так и комические слои романа. Кроме того, интеллектуальная привилегия занятия отстраненной читательской позиции напрямую связана с обретением субъектности читателей и читательниц. Ощущать свою субъектность и независимость от спущенных сверху компульсивных аффектов — приятно. В результате, именно критическое чтение в таком случае — это чтение в удовольствии.

Выходя за рамки прочтения Петрушевской, эти идеи можно экстраполировать и на тотализирующий дискурс в целом. Смеясь над обладателем властного голоса, не доверяя тем, кто мелодраматизирует действительность, мы обретаем свободу над собственными эмоциями. Однако системы, стремящиеся надзирать и наказывать (Фуко), знают, что смех необходимо разрешать очень избирательно, а в общем и целом ему лучше существовать под замком. Неслучайно в «Имени розы» Умберто Эко вторая книга «Поэтики» Аристотеля, посвященная комическому, строго охраняется библиотекарем Хорхе от любопытных взоров. Смех способен подорвать авторитет институций, и перспективы субверсии вызывает страх у тех, кто за них цепляется. Однако если властный голос все же не лишен способности чувствовать и переживать, становится сложнее сопротивляться ему, совсем не испытывая сочувствия (как в случае с героиней Петрушевской). Важно понимать, что смех не отнимает способность со-переживать и со-чувствовать. И тем не менее мы все равно можем смеяться над происходящим, чтобы освободить себя — оба варианта уместны и даже совместимы.

Библиография / References

- Балухатый С.Д.* К поэтике мелодрамы // Поэтика: Сборник статей. Л.: Academia, 1927. С. 63–87.
(*Balukhaty S.D.* K poetike melodramy // Poetika: Sbornik statey. Leningrad, 1927. P. 63–87.)
- Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. Т. 2. М.: Русские словари, 2000.
(*Bakhtin M.M.* Problemy tvorchestva Dostoevskogo // Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy: In 7 vols. / Ed. by S.G. Bocharov, L.S. Melihova. Vol. 2. Moscow, 2000.)
- Бергсон А.* Смех / Пер. с фр. И. Гольденберг. М.: Искусство, 1992.
(*Bergson H.* Le rire. Moscow, 1992. – In Russ.)
- Гордон Т., Рафальсон Н.* «После мамы остались рукописи». Об авторской позиции Л. Петрушевской // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 109–125.
(*Gordon T, Rafalson N.* «Posle mamy ostalis' rukopisi». Ob avtorskoj pozitsii L. Petrushevskoj // Voprosy literatury. 2021. № 50. P. 109–125.)
- Липовецкий М.* Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10 (URL: https://magazines.gorky.media/novy_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-chto-eshhe.html).

- (*Lipovetsky M.* Tragediya i malo li chto yeshche // Novyy Mir. 1994. № 10 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-cto-eshhe.html.)
- Пахомова С.* «Энциклопедия некультурности» Людмилы Петрушевской // Звезда. 2005. № 9 (URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13-pr.html>).
- (*Рахомова С.* «Entsiklopediya nekul'turnosti» Lyudmila Petrushevskoy" // Zvezda. 2005. No. 9 (URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13-pr.html>.)
- Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. М.: Наука, 1997. С. 284–310.
- (*Тулянов Ю.Н.* О parodii // Poetika. Istoriiia literature. Kino / Red. V.A. Kaverin, A.S. Myasnikov. Moscow, 1977. P. 284–310.)
- Фрейденберг О.М.* Идея пародии (набросок к работе) // Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л.: [б./и.,] 1926. P. 378–396.
- (*Freidenberg O.M.* Ideya parodii: (nabrosok k rabote) // Sbornik rabot v chest' S.A. Zhebellova. Leningrad, 1926. P. 378–396.)
- Brooks P.* The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London. Yale University Press, 1995.
- Dalton-Brown S.* Voices from the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaja. New York; Oxford: Berghahn Books, 2000.
- Goscilo H.* Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja // The Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature / Ed. S. Hoisington. Evanston: Northwestern University Press, 1995. P. 102–113.
- hooks b.* The Oppositional Gaze: Black Female Spectators // Black Looks: Race and Representation. Boston, MA: South End Press, 1992. P. 115–131.
- Keeling T.V.* Surviving in post-Soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya // Arizona State University ProQuest Dissertations Publishing. 2008.
- Lipovetsky M; Mikhailova T.* «How long can you go crushing bones, I ask you»: The «bad mother» in Liudmila Petrushevskaja's «The Time: Night» // Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous. London; New York: Routledge, 2016. P. 112–127.
- Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Visual and Other Pleasures. Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Phillips N.M.* Literary Neuroscience and History of Mind: An Interdisciplinary fMRI Study of Attention and Jane Austen // The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies / Ed. by L. Zunshine. New York: Oxford University Press, 2015. P. 55–81.
- Smith A.* In Populist Clothes: Anarchy and Subversion in Petrushevskaya's Latest Fiction // New Zealand Slavonic Journal. 1997. P. 107–125.