

А.С. Афанасьев
Т.Н. Бреева

**ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ
ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Учебное пособие

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
Издательство «Наука»
2017

УДК 82.0(075.8)

ББК 83.3я73

А94

Р е ц е н з е н т ы :

д-р филол. наук, проф. кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета *Л.Ф. Хабибуллина*;
канд. филол. наук, доц., зав. кафедрой межкультурной коммуникации и лингвистики Казанского государственного института культуры *Т.В. Сорокина*

Афанасьев А.С.

А94 Гендерный аспект изучения литературы : учеб. пособие / А.С. Афанасьев, Т.Н. Бреева. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2017. — 96 с.

ISBN 978-5-9765-3008-9 (ФЛИНТА)

ISBN 978-5-02-039356-1 (Наука)

Гендерные исследования занимают все большее место в современном российском литературоведении. Данное пособие предлагает возможные варианты гендерного аспекта изучения литературного произведения. На материале художественных текстов двух рубежей авторами анализируются гендерная картина мира в женской литературе XX—XXI вв. и гендерная репрезентация национального мифа в символистском романе XIX—XX вв.

Для студентов гуманитарных направлений, а также для широкого круга лиц, интересующихся гендерной проблематикой в литературоведении.

УДК 82.0(075.8)

ББК 83.3я73

ISBN 978-5-9765-3008-9 (ФЛИНТА)

ISBN 978-5-02-039356-1 (Наука)

© Афанасьев А.С., Бреева Т.Н., 2017

© Издательство «ФЛИНТА», 2017

ВВЕДЕНИЕ

В современной философской и культурологической мысли уже стало общепринятым разделять тексты как явления культуры на мужские (маскулинные, от лат. *masculinus* ‘мужской’) и женские (феминные или фемининные, от лат. *femineus* или *femininus* ‘женский’). Основная задача, которая стоит перед исследователями этих областей гуманитарного знания, — выявить специфические особенности каждого из этих текстов. Например, А.В. Малыгина отмечает, что «основной признак “маскулинного” текста проявляется в его построении на базе значимых смысловых оппозиций, а “фемининного” — в конструировании внутри контекста уже существующих культурных смыслов, при микшировании и цитировании которых рождаются новые смыслы. “Маскулинный” текст иерархичен и утверждает одну возможную истину, “фемининный” плюрален и демонстрирует множественность возможных истин»¹.

Подобная жестко обозначенная оппозиционность подчеркивает желание ученых-гуманитариев разграничить эти дискурсы, причем это размежевание обусловлено в первую очередь стремлением вычленив из текстов как явлений культуры именно феминный текст / феминное письмо. Следует отметить, что в данном случае речь идет именно о типе текста, а не о принадлежности автора к тому или иному полу. Именно поэтому А.В. Малыгина, применив прием «гендерной метафоры», использует термины «маскулинность» и «феминность» при характеристике дискурсов науки и культуры, определяя «структуралистский дискурс как маскулинный, а постструктуралистский как фемининный. Если “маскулинный” дискурс отражает традицию философско-гуманитарной рефлексии и обыденного сознания, доминирующую в период от Античности до начала эпохи

¹ Малыгина А.В. Гендерные аспекты как тексты культуры (на примере моды середины XX — начала XXI в.): автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 2008. — С. 11.

постмодерна, то «фемининный» характеризует постмодернистский тип мышления»¹.

Современное российское литературоведение также проявляет активный интерес к гендерным исследованиям. Оценивая достигнутые результаты, следует отметить, что в ряде случаев отечественные литературоведы под гендерным анализом понимают рассмотрение произведений, написанных авторами-женщинами и повествующих о женской судьбе в самых разнообразных ее проявлениях². На наш взгляд, гендерный анализ текста не может ограничиваться рассмотрением исключительно образной системы произведения и социального контекста.

Вместе с тем существуют литературоведческие теоретические работы, посвященные анализу проявления гендера в художественном тексте. Так С.Ю. Воробьева, рассматривая работу известных теоретиков феминистского дискурса Э. Сиксу и К. Клеман «Вновь рожденная», формулирует принципы «женского письма»: децентрированность, игнорирование бинарных оппозиций, отсутствие границы между речью и языком, бисексуальность³. Именно этот подход наиболее близок к западному литературоведению, которое в разработке гендерной проблематики продвинулось гораздо дальше, чем отечественное. В европейской и американской науке стало общим местом, что гендерный анализ текста связывается с понятием «женское письмо» / «женский стиль» (наиболее декларативно западные теории гендерного литературоведения изложены в работе М. Рюткёнен)⁴. Однако само понятие «женское письмо» требует конкретизации, уточнения своего содержания и (самое главное) инструментария для его анализа.

¹ Малыгина А.В. Гендерные аспекты как тексты культуры (на примере моды середины XX — начала XXI в.): автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 2008. — С. 10—11.

² См., например: Софронова Л.В. Проблематика турецкой женской прозы начала XXI века: гендерный аспект // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. — 2016. — Т. 158. Кн. 1. — С. 256—270.

³ Воробьева С.Ю. Проблема «женского письма» в контексте теории гендера // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. — 2013. — № 1 (17). — С. 183—184.

⁴ Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. — 2000. — № 3. — С. 5—17.

Таким образом, можно говорить о том, что на современном этапе гуманитарной науки существует представление о феминном дискурсе (типе письма), с позиций гендера анализируются произведения современной женской прозы¹, однако методологическая база *литературоведческого* исследования художественного текста еще не вполне сформирована.

Данное учебное пособие, не претендуя на полноту решения данной проблемы, предлагает возможные варианты гендерного аспекта изучения литературного произведения. Подобная вариативность обусловлена степенью концептуализации в женской прозе гендерной проблематики. С этой точки зрения все анализируемые нами тексты разделяются на две группы:

- 1) реконструирующие *гендерную картину мира*;
- 2) *гендерно репрезентирующие* социальные, культурные и философские феномены.

Вычленение отмеченных групп обусловило композицию работы. Две главы учебного пособия последовательно раскрывают содержание понятий «гендерная картина мира» и «гендерная репрезентация». При этом в качестве репрезентативных текстов выступают тексты двух рубежных эпох — рубежа XIX—XX и XX—XXI вв., поскольку именно ситуация рубежности активизирует кризисные процессы, в том числе кризис коллективной и индивидуальной идентичности, обнаруживающий себя и в сфере гендера. Результатом этого становится ревизия гендерных отношений, изменение гендерных ролей и фиксация гендерных перверсий, которые во многом конструируются и транслируются текстами художественной литературы.

¹ См., например: Воробьева С.Ю. Дискурсивные приемы иронической самоидентификации автора в современной женской прозе (на материале романа Г. Щёкиной «Графоманка») // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. — 2011. — № 1 (13). — С. 14—20; Воробьева С.Ю. Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медя и ее дети» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. — 2013. — № 12. — С. 52—62; Воробьева С.Ю. Филологическая рефлексия как средство эстетической идентификации автора в прозе Т. Толстой // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. — 2012. — № 11. — С. 153—157; Широкова Е.В. В поисках феминного дискурса: эстетико-поэтические эксперименты в русской женской прозе конца XX века // Вестник Удмуртского университета. — 2011. — № 4. — С. 90—96.

Литературоведческий анализ гендерного аспекта произведения должен вестись в первую очередь собственным категориальным и терминологическим аппаратом науки о литературе. Поэтому нами, с одной стороны, используются традиционные для анализа литературоведческие термины, с другой стороны, привлекаются термины из смежных гуманитарных наук, но при этом они «олитературоведчиваются» и работают на создаваемую методологию (так, например, произошло с терминами «гендерная картина мира» и «Я-нарратив»).

ГЛАВА 1

ГЕНДЕРНАЯ КАРТИНА МИРА В ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Теоретические предпосылки гендерного аспекта изучения литературы были заложены в постструктурализме. Одной из первых работ, сыгравшей значительную роль в становлении гендерных исследований в литературоведении, является статья Ролана Барта «Удовольствие от текста» (1973). В ней французский ученый вводит и пытается разграничить понятия *текст-удовольствие* и *текст-наслаждение*. Несмотря на отмеченный самим исследователем факт, что «во французском языке отсутствует слово, способное одновременно обозначать и удовольствие (приносящее удовлетворение), и наслаждение (доводящее до беспамятства)»¹, Р. Бартом фиксируются следующие различия между этими двумя типами текстов.

Во-первых, ученым отмечается разное воздействие текста на читателя: от текста-удовольствия он должен получать комфорт, от текста-наслаждения — дискомфорт и деконструкцию имеющихся ценностей: «Текст-удовольствие — это текст, приносящий удовлетворение, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с ней и связан с практикой *комфортабельного*² чтения. Текст-наслаждение — это текст, вызывающий чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости); он расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком»³.

¹ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 475.

² Все курсивные выделения в этой статье принадлежат автору.

³ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 471.

Во-вторых, по мнению Р. Барта, «удовольствие может быть высказано, наслаждение — нет»¹. Текст-удовольствие создается писателем в акте письма, основной его единицей является буква; критик в свою очередь может о подобном тексте рассуждать. Текст-наслаждение существует «вне удовольствия и вне критики... вы не можете ничего сказать “о” подобном тексте, вы можете говорить только “изнутри” него самого, *на его собственный лад*, предаваться безоглядному плагиату»².

Проецируя данные понятия в область культуры как таковой, ученый приходит к следующим выводам:

1. Если удовольствие и наслаждение рассматривать в диахронии, то текст-наслаждение (к которому ученый относит тексты современной культуры) являются «историческим продолжением» текста-удовольствия (продукты прошлого). Иными словами, здесь обнаруживается линейное, поступательное движение культуры.

2. Если же оба явления понимаются как синхронные, текст-наслаждение возникает в культуре «как своего рода скандал (осечка), как продукт разрыва с прошлым, как утверждение чего-то нового (а не расцвет старого)». В данном случае субъект культуры представляет собой «“живое противоречие”; это расколотый субъект: с помощью текста он одновременно наслаждается и устойчивостью собственного я, и его разрушением»³.

Если актуализировать терминологию Р. Барта — *текст-удовольствие* и *текст-наслаждение* — в отношении современных гендерных исследований, то можно увидеть, что *текст-удовольствие* имеет те же характеристики и признаки, что и маскулинный текст. Соответственно *текст-наслаждение* — это не что иное, как текст феминный. *Текст-удовольствие*, как и маскулинный тип дискурса, вписан в традиционную (патриархатную) культуру и более привычен для читателя, воспитанного на классической («мужской») литературе. *Текст-наслаждение*, в котором узнается «женское письмо», противостоит культуре, пытается ее разрушить, а читателю некомфортно воспринимать этот текст

¹ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 478.

² Там же.

³ Там же. — С. 477.

именно за счет того, что он не вписывается в рамки «традиционного» дискурса художественной литературы.

Если говорить о поэтике *текста-наслаждения*, то, по Р. Барту, для него характерна прежде всего телесность. Позволим себе привести довольно пространную цитату из статьи французского ученого: «Говорят, что, рассуждая о тексте, арабские эрудиты употребляли замечательное выражение: *достоверное тело*. Что же это за тело? Ведь у нас их несколько; прежде всего это тело, с которым имеют дело анатомы и физиологи, — тело, исследуемое и описываемое наукой; такое тело есть не что иное, как текст, каким он предстает взору грамматиков, критиков, комментаторов, филологов (это фенотекст). Между тем у нас есть и другое тело — тело как источник наслаждения, образованное исключительно эротическими функциями и не имеющее никакого отношения к нашему физиологическому телу: оно есть продукт иного способа членения и иного типа номинации; то же и текст: это всего лишь пространство, где свободно вспыхивают языковые огни. <...> Текст обладает человеческим обликом; быть может, это образ, анаграмма человеческого тела? Несомненно. Но речь идет именно о нашем эротическом теле. Удовольствие от текста несводимо к его грамматическому (фенотекстовому) функционированию, подобно тому, как телесное удовольствие несводимо к физиологическим отправлениям организма»¹.

Согласно Р. Барту текст есть тело (и тело есть текст), и этому телу-тексту присуща целостность, однако читатель получает истинное удовольствие (наслаждение) от текста в местах разрыва, нарушения его целостности: «...Эротичны <...> явления прерывистости, мерцания: например, кусочек тела, мелькнувший между двумя частями одежды (рубашка и брюки), между двумя кромками одежды (приоткрытый ворот, перчатка и рукав); соблазнительно само это мерцание, иными словами, эффект появления-исчезновения»².

В связи с этим важную роль начинает играть поэтика разрыва (сдвига, или дефляции), охватывающего «субъекта в самый разгар наслаждения». При чем этот разрыв может происходить на самых раз-

¹ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 473—474.

² Там же. — С. 468.

ных уровнях, в том числе и на уровне самого языка (главным образом, в области фонетики и синтаксиса). Этот разрыв автор может делать эксплицитно (как, например, авангардисты), а может программировать читателя, чтобы тот сам создавал этот разрыв. Текст в таком случае предстает дискретным, фрагментарным. Подобную структуру текста Ролан Барт сравнивает с доэдипальным миром ребенка, в котором нет иерархии, нет ощущения единого целого. То же самое он видит во фрагментарно построенном тексте: «В построенном фрагментарным способом тексте каждая его часть несет в себе свой собственный смысл, способна вызвать восхищение им, а текст в целом состоит из множества равноценных смысловых образований»¹.

Следующим шагом в развитии методологии гендерных исследований в литературоведческой науке является работа Жака Деррида «Шпоры: Стили Ницше» (1978). Как понятно из названия, материалом послужили труды философа Фридриха Ницше, в стиле которого Ж. Деррида обнаружил черты феминности.

Философия самого Ж. Деррида направлена «против традиционных стереотипов мышления в сторону утверждения феноменов “друговости”»² и утверждает множественность, отказ от бинарных оппозиций, возможность смещений, замещений и дополнений, что вытекает из его концепций деконструкции и децентрации. Французским ученым критикуется фаллоцентризм, следовательно, именно женщина выступает в философских построениях Ж. Деррида как Другой.

Основное отличие мужчины от женщины, по мнению французского исследователя, состоит в том, что «женщина пишет (ся). Это ей причитается, к ней возвращается стиль. Точнее, если стиль (подобно тому, как пенис, по Фрейдю, — “естественный прообраз фетиша”) —

¹ Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. — М.: Идея-Пресс, 2000. — С. 25. Как справедливо отмечает И. Жеребкина, подобную структуру письма французский ученый использует в своей книге «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975), где имеются постоянные «разрывы, сноски, скобки, противоречивые высказывания, запутанности, отсутствие центральных слов, так как каждое слово в нем — неожиданность и центр. <...> Детали монтируются и демонтируются, автор перестает быть гарантом связности: “я” проявляется только в виде “кусочных я”».

² Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. — М.: Идея-Пресс, 2000. — С. 27.

это мужчина, то письмо — женщина»¹. Письмо в дерридианских построениях противостоит речи: оно бессознательно. Язык, с помощью которого это письмо осуществляется, «не структурирован вокруг символического фаллоса в культуре»², а значит, письмо репрезентирует себя через бесконечные повторения и замещения. Отсюда вытекает вывод, что именно для «женского письма» характерны многочисленные реминисценции и аллюзии. Отыскивание этих «следов» становится, таким образом, одним из возможных направлений в исследовании «женских» текстов.

Кроме того, Ж. Деррида, делая вывод из «Веселой науки» Ф. Ницше, говорит о том, что для «женского письма» обязательным условием является присутствие множества (минимум двух) стилей, а в идеале — письмо «между стилей»: «Никогда не бывает стиля, подобия или женщины как таковых. Ни полового различия как такового. Чтобы подобие свершилось (*advienne*), следует писать в отстранении-интервале (*l'ecart*) между множеством стилей. Если и имеется стиль — вот что внушает нам женщина (–) Ницше (*la femme (de) Nietzsche*) — его должно иметься более одного.

Две шпоры, по меньшей мере: таков платеж»³.

Как видно из приведенной цитаты, для Ж. Деррида в рассматриваемом контексте важна категория стиля. Именно «стилизованный шпора» (шпора как альтернатива мужскому фаллосу) женщины может прорвать завесу фаллоцентричной культуры (здесь следует вспомнить рассуждение о разрывах Р. Барта), разрушить устоявшиеся нормы, поменять местами истину и неистину. Писать между стилей (а как уже было процитировано выше, стиль — это мужчина) — значит создавать текст с оглядкой на другие тексты, либо лавируя между ними, либо их микшируя.

Сам Ж. Деррида обнаруживает у Ф. Ницше еще один способ обращения со стилями — пародию. И. Жеребкина отмечает акцент, сле-

¹ Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. — 1991. — № 2. — С. 125.

² Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. — М.: Идея-Пресс, 2000. — С. 27.

³ Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. — 1991. — № 3. — С. 124.

ланный французским ученым в отношении текстов Ф. Ницше, на «постоянную пародизацию, а значит — тип миметических отношений с различными стилями и текстами, <...> а понятие мима и миметических отношений к действительности, по мнению Деррида, характерны именно для женщин¹. Миметическое отношение как структура субъективности указывает на отказ субъекта от однозначных понятий истины или сущности, на вечное ускользание от застывших утверждений и игру с различными значениями реальности»². Пародия, таким образом, включается Ж. Деррида в список приемов, позволяющих совершить деконструкцию традиционных отношений, обнаружить множественность значений.

Квинтэссенцией всех рассуждений Жака Деррида по поводу «женского письма» может служить следующее его высказывание: «Эта не востребованность, или остаточность³, не вовлекается ни в какую круговую траекторию, не следует ни по какому собственному маршруту, проложенному между своими началом и концом. Ее движение не знает никакого центра. Структурно освобожденная от всякого жизненного желания-сказать, она всегда может ничего не желать-сказать, не иметь никакого разрешимого смысла; пародийно разыгрывать смысл, до бесконечности прививаться то здесь, то там, смещаясь за пределы всякого контекстуального корпуса или законченного кода. Читаемый как текст (*ecrit*), этот фрагмент (*inedit*) всегда может оставаться тайной — не потому, что скрывает тайну, а потому, что всегда может не владеть ею, притворяясь, будто в его складках спрятана истина»⁴. Феминность для Ж. Деррида — это то Другое, которое позволяет работать с действительностью, обнажая и разрушая традиционные культурные стереотипы.

¹ Деррида пишет: «Пародия всегда предполагает нечто от наивности, опирающейся на бессознательное, и головокружительное невладение собой, потерю сознания».

² Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. — М.: Идея-Пресс, 2000. — С. 28.

³ В данном случае французский ученый анализирует неизданный фрагмент Ф. Ницше «Я забыл свой зонтик», однако сама ситуация не востребованности и остаточности вполне применима к «женскому письму» в целом.

⁴ Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. — 1991. — № 3. — С. 122.

Если понятия *феминность / маскулинность* в современном литературоведении прижились, то термину «гендерная картина мира» только предстоит это сделать, хотя в современной психологии, социологии, философии, лингвистике он достаточно востребован. Концептуальной основой данного понятия для всех дисциплин является дихотомия «мужское / женское», каждый член которой, с одной стороны, понимается как самостоятельная субкультура, с другой — вступает со своим «соседом» в определенные взаимоотношения, дополняя его. При этом предметом исследования названных дисциплин чаще всего выступают психологические различия мужчин и женщин, гендерный аспект дискурса власти, феминизация культуры, феномен женского высказывания и т.д.

Российское литературоведение тоже предпринимает попытки ввести в свой терминологический аппарат данное понятие. Так, например, Г.А. Пушкарь в своем диссертационном исследовании «Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой)» одну из своих глав посвящает именно анализу картины мира в феминных текстах, достаточно подробно рассматривая хронотопическую организацию произведений¹.

Как нам представляется, проецирование термина «гендерная картина мира» в область собственно литературоведческих исследований требует создания особой методологии, предполагающей выработку специфического языка описания, основу которого составляет концепция «женского письма», широко представленная в постмодернистской философии² и феминистских исследованиях³. В связи с этим понятие

¹ Пушкарь Г.А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2007.

² Кроме проанализированных работ Р. Барта и Ж. Деррида см.: Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. — М.: Касталь, 1996.

³ Бовуар С. де. Второй пол. Т. 1—2. — М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997; Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. — Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2003; Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. — СПб.: Алетейя, 2001. — С. 799—821; Сиксу Э. La sexe ou la tete? (Женщина — тело — текст) // Художественный журнал. — 1995. — № 6. — С. 32—35.

«гендерная картина мира», на наш взгляд, должно реконструировать концептуализацию взглядов автора на природу маскулинности / феминности, способы их репрезентации в художественной практике, включая сюда как традиционные компоненты художественной картины мира (например, хронотоп, образная система, символика), так и специфические формы репрезентации: дискурсивные практики, я-нарратив и т.д. В данной главе нами будут рассмотрены такие элементы гендерной картины мира, как хронотоп и «я-нарратив».

1.1. Специфика хронотопической организации женской литературы рубежа XX—XXI веков

Женская проза рубежа XX—XXI вв. характеризуется перекодированием общелитературной модели хронотопической организации, сложившейся в XX в., со свойственным ей высоким уровнем символизации и концептуализации, в так называемую «женскую» модель хронотопа. В большинстве своем исследователи раскрывают специфику хронотопа женской прозы, опираясь на выводы Е. Гоцило, которая говорит о возникновении в женской прозе 1980-х годов новых хронотопов, символизирующих деградацию Большого стиля. При этом американская исследовательница, хотя и не фиксируя эту мысль, рассматривает женскую прозу как актуализацию маргинальных явлений в литературе конца XX в. Следствием подобной постановки вопроса становится сосредоточенность внимания на перекодировке традиционной хронотопической системы, акцентирующей жертвенность феминного в маскулинной картине мира. В этом смысле акцентируется не столько уникальная топология «женского», сколько «феминистский текст», «сознательно бросающий вызов методам, целям и задачам довлеющего патриархального литературного канона»¹.

¹ Васильева А.С. Снятие гендерного различия в лесбийском тексте // Сумма философии. — Вып. 5. — URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/4357>. Помимо него в феминистском литературном критицизме выделяются «“женские тексты” — написанные женщинами-авторами и в основном для женщин; “феминные тексты” — написанные в стиле, культурно означаемом как “женский”...»

В частности, она анализирует хронотоп больничной палаты, который в ортодоксально-советском варианте принимал значение места, где герой / героиня вели титаническую битву со смертью, болезнью и тем или иным способом одерживали победу. У писательниц 1980-х годов больничная палата трактуется как тюрьма. «Тюремная аналогия проявляется различными способами. Госпитализация означает взятие под стражу или насильственное заключение в пространственное ограничение, ...придающее особую нагрузку на время. Получая относительное замедление, присущее больничной или тюремной обстановке с их всякого рода ограничениями обычного передвижения, время неизбежно изменяет свои очертания и значения... Более того, систематизированные правила поведения, созданные больничными врачами, и профессиональные знания наделяют их властью над пациентами»¹. Радикальные изменения, по мнению Гоцило, претерпели хронотопы дома и внешнего мира, где очевидными чертами стали функции преследования, насилия, бегства.

Помимо этого специфика «женского» хронотопа связывается с акцентированием его имманентной философичности. Так Г.А. Пушкирь рассматривая хронотоп как «основу женской гендерной картины мира», утверждает, что «он поднимает словесную ткань до образа бытия как целого, даже если герои и повествователь не склонны к философствованию»².

Однако это справедливое утверждение не проясняет полностью специфику хронотопической природы женской прозы рубежа веков. Атрибутивными характеристиками «женского» хронотопа становится перцептуальность и гетеротопичность. Если традиционно перцептуальный хронотоп понимается как «условие осуществления и смены человеческих ощущений и других психологических актов субъекта»³

¹ Цит. по: Трофимова Е.И. На руинах «большого стиля»: женская литература в поисках новых гендерных конструктов // Топос. Литературно-философский журнал. — URL: <http://www.topos.ru/article/2281>

² Пушкирь Г.А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2007. — С. 193.

³ Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 11.

и в соответствии с этим претендует на специфические формы художественной репрезентации (поток сознания, онирическое пространство и т.д.), то в женской литературе рубежа XX—XXI вв. перцептуальность становится именно способом выражения «женского письма» и создает основу для реализации гетеротопичности.

Понятие «гетеротопия» было введено в интеллектуальный оборот М. Фуко, сначала в его книге «Слова и вещи» (1966), а затем концепция гетеротопии получила развитие в его радиовыступлениях «Утопическое тело», «Гетеротопии» и докладе «Другие пространства». В «Словах и вещах» идея гетеротопии рассматривается М. Фуко как противопоставление утопии. Гетеротопией философ называет беспорядок, высвечивающий «фрагменты многочисленных возможных порядков в лишенной закона и геометрии области гетероклитного»¹. Если утопия топонимически реализуется в пространстве воображения и, как следствие этого, получает дискурсивное выражение в пространстве языка, то гетеротопии «выходят за пределы мышления и языка, конституируя пространство атопии и афазии»².

В более поздних работах М. Фуко отказывается от подобной интерпретации, в лекции 1967 г. он акцентирует внимание на способности гетеротопии преодолевать пространственную бинарность, например, противопоставление частного и публичного пространств, пространства семьи и социального пространства, пространства культуры и полезного пространства, пространства досуга и пространства труда. Преодоление бинарности осуществляется особым характером соотношения гетеротопий с другими пространствами. Гетеротопии «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются»³. Исследователь выделил шесть принципов гетеротопии: 1) универсальность — гетеротопии присущи любой культуре; 2) переменчивость функций; 3) сопоставление разнородных прост-

¹ Фуко М. Слова и вещи. — М.: Прогресс, 1977. — С. 34.

² Беззубова О.В. «Другие пространства» Мишеля Фуко: современные стратегии интерпретации // Вестник гражданских инженеров. — 2011. — № 2 (27). — С. 200.

³ Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. — М.: Праксис, 2006. — Ч. 3. — С. 195.

ранств в одном местоположении, например, в театре, кино, саду; 4) соотнесенность с категорией времени, слияние с гетерохрониями; 5) тяготение к переступанию границ, сочетание открытости и замкнутости; 6) функции иллюзии или компенсации, которые гетеротопии (иезуитская колония, корабль) выполняют по отношению к другим местам¹.

В целом «ведущим в гетеротопном осмыслении мира оказывается нарушение, разрушение только видимого, конвенционального с позиции социальных отношений порядка, систем и обнаружение, обнажение порядка и связей иного рода — обусловленных внутренним единством субъективного взгляда, мировосприятия и существующей некой объективности устройства общества, повседневности и культуры. Такая внутренне изначально провокационная природа гетеротопии, подталкивающая к преодолению привычного для европоцентричного культурного сознания бинарного архетипа и воспитанию умения мыслить более сложно, постоянно субъективизированными и процессуально, динамично организованными системными отношениями, будет предопределять направления и тенденции осмысления этого явления»².

Провокационная природа гетеротопии в рамках «женского» хронотопа, нивелируя жесткую поляризацию «маскулинное — феминное», позволяет выстроить феминную картину мира, в хронотопическом смысле выражающуюся не только в ревизии традиционных хронотопов, но и в продуцировании новых гетеротопичных по своей природе хронотопов. Реализацией первого варианта становится очевидное смещение внимания с традиционного хронотопического выражения женского мира (здесь особую значимость приобретают хронотопы дома, земли и т.д.). Второй вариант связывается с актуализацией хронотопов рода, тела, пути, демонстрирующие как особый тип взаимодейст-

¹ В дальнейшем идеи гетеротопии М. Фуко развиваются в общей теории гетеротопии М. Дехаана и Л. де Каутера, основу которой составляет переосмысление дихотомии «общественного — частного» типов пространства.

² Шестакова Э.Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. — 2014. — № 1. — С. 64.

вия пространства и времени, так и «производящие особые режимы телесности и субъективности»¹.

При этом художественная репрезентация гетеротопичности «женского» хронотопа обуславливается текстуальными стратегиями женской субъективности, по замечанию С.Ю. Воробьевой, сводимыми к взаимодействию «автобиографизма-фактографизма» с «активным гипостазированием и символизацией реальности»². Результатом этого становится перенос акцента с события на сам характер рассказывания, следствием которого является активизация повествовательных стратегий, берущих на себя процесс конструирования гетеротопий.

В романах Л.Е. Улицкой, М.И. Арбатовой, О.А. Славниковой доминирует игра с жанровыми стратегиями, осуществляемая на повествовательном уровне. В большинстве романов Л.Е. Улицкой, в романах О.А. Славниковой «2017» и М.И. Арбатовой «Испытание смертью, или Железный филателист» обнаруживает себя определенная жанровая модель, имеющая очень четкий формат (семейная хроника, антиутопия, шпионский роман, роман путешествий), имплицитно задающая маскулинную картину мира. Деконструкция данной модели посредством нарративных стратегий обеспечивает трансформацию маскулинной картины мира в феминную, в том числе и на уровне хронотопической организации. При этом традиционная совокупность хронотопов сменяется гетеротопной хронотопической системой.

Востребованность жанрового формата семейной хроники в современной литературе мотивирована целым комплексом причин. Во-первых, семейная хроника чрезвычайно популярна в массовой литературе, причем, как в ее «женском», так и «мужском» вариантах. Подобная популярность объясняется ориентацией масскульта на процесс социального конструирования, реализующий в данном случае компенсаторную функцию. Современное состояние инсти-

¹ Беззубова О.В. «Другие пространства» Мишеля Фуко: современные стратегии интерпретации // Вестник гражданских инженеров. — 2011. — № 2 (27). — С. 200.

² Воробьева С.Ю. Повествовательные стратегии Аглаи Дюрсо. — URL: <http://www.volsu.ru/struct/institutes/ffmk/literature/employees/publication.php?id=000002045>

туда семьи¹ вступает в противоречие с сохранением ее консервативного образа в идеологическом плане. Компенсацией этого несоответствия становится активизация модели семейной саги, иллюстрацией популярности которой выступают две издательские серии книг — «Семейные тайны» и «Русская семейная сага».

По замечанию А.Т. Джюевой, семейная хроника в массовой литературе «практически не используется в “чистом” виде, но синтезирует элементы детектива, любовного, мистического романа. Следуя принципу “серийности”, современные отечественные прозаики расширяют границы семейного романа до семейных хроник, тяготеющих к цикловым образованиям. При этом в современной массовой литературе все чаще актуализируется тема вырождения рода, воплощенная в изображении “неполных” семей, нарушениях героями моральных норм, их разрыве с корнями, прошлым, а также непосредственно связанная с мотивом родового проклятия»².

Во-вторых, в собственно женской прозе интерес к семейной хронике обуславливается ревизией маскулинной картины мира и конструированием феминной картины. Ревизия связывается не столько с ценностной обратимостью дихотомии «большая история — малая история», сколько с самой дихотомией, поэтому переосмысливается хронотоп дома. По мнению Т.Н. Закаблукковой, «жанровую определенность семейной хронике придает локус “отчего дома”, который замыкает на себя весь событийный ряд и сохраняет признаки домашности

¹ О.Ю. Осьмухина, характеризуя процесс деструкции института семьи, в качестве определяющих факторов отмечает, «во-первых, изменение гендерных ролей в социуме, когда женщины в современном мире вопреки архаическим представлениям о мужчине-охотнике, основателе рода, создателе семьи, вынужденно принимают эту функцию на себя. Во-вторых, общей ситуацией распада традиционной “семьи” в современном социуме, вызванной не только семейным дисбалансом как результатом бесконечных войн и революций, но и толерантностью в отношении “альтернативных” форм семьи (вплоть до их легализации) — неполные семьи, “серийная моногамия”, разделение биологического и социального отцовства» (Осьмухина О.Ю. Специфика воплощения темы рода в отечественной прозе рубежа XX—XXI вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2015. — № 1. — С. 286.

² Джюева А.Т. Традиции семейного романа в дискурсе отечественного масскульта. — URL: <http://www.science-education.ru/pdf/2014/6/393.pdf>

и семейственности в самой организации пространственно-временного континуума»¹. Именно хронотоп дома определяет авторскую аксиологию в классическом варианте семейной хроники; в женской же прозе рубежа веков подобный статус данного хронотопа либо минимизируется, либо редуцируется полностью.

Ярким свидетельством этого может служить творчество Л.Е. Улицкой. Достаточно часто хронотоп дома рассматривается исследователями через призму «мужской» литературы, заставляя фиксировать все тот же аксиологический статус. Так, по наблюдениям О.В. Побивайло, «дом в прозе Л.Е. Улицкой — универсальный центр, “пуп земли”». Центр становится не только средоточием космогонии, но и ее целью, так как пространство характеризуется общей неустроенностью. Если космозированное пространство — это пространство дома, то антиподом дома в произведениях Л.Е. Улицкой становится коммунальная квартира»².

Совершенно очевидно, что исследователь рассматривает произведения писательницы через призму лотмановской оппозиции «дом — антидом», однако метафорический образ «пупа земли», используемый ею в аргументации космогонической направленности хронотопа дома, определяет в романе Л.Е. Улицкой не сам дом Медеи; более того, космологическое понятие центра мира перестает быть единичным: «...Медея знала в здешних краях несколько таких “пупов”». Причем, если первый вариант, круглая поляна между Верхним и Нижним Поселком, впервые открывшаяся Самуилу Мендесу, сохраняет традиционную космогоничность³, то «пуп земли» в самом Поселке, где про-

¹ Закаблукова Т.Н. Семейная хроника как сюжетно-типологическая основа романов «Чураевы» Г.Д. Гребенщикова и «Угрюм-река» В.Я. Шишкова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Красноярск, 2008. — С. 3.

² Побивайло О.В. Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Красноярск, 2009. — С. 12.

³ «Отсюда открывался вид, почти непереносимый для глаза. Не так уж высока была эта горка, на которой когда-то устроилась татарская деревушка, но, как будто подчиняясь какой-то китайской головоломке, в этом месте ландшафт отказывался от обязательного следования оптическим законам и раскидывался выпукло, обширно, держась на последней грани перехода плоского в объем и соединяя чудесным образом прямую и обратную перспективу. Плавным круговым движением сюда было вписано все: террасированные горки, засаженные когда-то сплошь виноград-

исходит сближение Маши и Бутонова, полностью ее лишен¹. Сам же дом Медеи нарушает традиционную космогонию, определяемую поляризацией «верха» и «низа»: «Дом Медеи стоял в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, террасами, с колодцем в самом низу. <...> Георгий поднялся на самый верх теткиных угодий, где, как сторожевая башня, еще покойным Мендесом была водружена деревянная будка уборной...».

Переосмысление традиционного хронотопа дома в произведениях Л.Е. Улицкой связывается именно с утратой статуса аксиологического маркера, поэтому, как отмечает Г.А. Пушкарь, в ее текстах городская квартира может быть «лишена тех символических коннотаций, которые сопровождают понятие “Дом”»: это всего лишь жилое помещение, место, где постоянно и без особых надежд на перемены живут люди»², как это происходит в рассказе «Орловы-Соколовы», а может выполнять функцию дома, как в рассказе «Чужие дети».

В романном творчестве писательницы обнаруживает себя все та же приглушенная аксиология дома, яркой иллюстрацией которой становятся два первых романа — «Медея и ее дети» и «Казус Кукоц-

никами, а теперь сохранившие их лишь на самых макушках, столовые горы за ними, блеклые, в мелких лишайниках пасущихся отар, а выше и дальше — древнейший горный массив, с кудрявыми лесами у подножия, с проплешинами старых обвалов и голыми причудливыми скальными фигурами и прихотливыми природными сооружениями, жилищами умерших камней на самых вершинах, и невозможно было понять, то ли каменная корка гор плавает в синей чаше моря, охватывающего полгоризонта, то ли огромное кольцо гор, не вмещаемое глазом, хранит в себе продолговатую каплю Черного моря. Сидя здесь, на поросшей каперсами и серой польнюю поляне, оба они ощутили, что находятся в центре Земли, что плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков, быстрых, полупрозрачных и более плотных, замедленных, и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вкруговую, — все рождает совершенный покой. — Пуп земли, — только и сказал тогда пораженный Самуил».

¹ «— На Пупке! Прямо на Пупке все и произошло. Как в итальянском кино. Теперь на этом месте можно поставить крест в память о моей несгибаемой верности мужу! — И Маша улыбнулась своей умной и прежней улыбкой».

² Пушкарь Г.А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2007. — С. 201.

кого». И в том, и в другом случае хронотоп дома достаточно четко соотнесен с жанровой моделью семейной хроники, выступая либо компенсацией («Медея и ее дети»), либо иллюстрацией («Казус Кукоцкого») драматизма истории. В последнем романе мотив разрушения дома оказывается одним из центральных, причем активизация платоновской традиции в организации хронотопической системы (перинатальная символизация пространственных отношений, смещение аксиологических полюсов и т.д.) акцентирует уничтожение витальности в семантике дома. Замещение образа Тани Тоней, присвоение последней роли наследницы рода Кукоцких сопровождается своеобразным «захватом» дома; при этом многочисленные растения, заполняющие пространство дома, следуя художественной логике А. Платонова, реализуют не витальную, а мортальную символику, подчеркивая тем самым разрушение дома. В романе «Медея и ее дети» мотив разрушения дома не столь очевиден, но вместе с тем утрата дома все-таки происходит пусть и как искупление исторической вины.

Значимую роль в деаксиологизации хронотопа дома начинает играть характер его восприятия героями; ценность дома осознается, прежде всего мужскими персонажами, именно они демонстрируют субъективное проживание ценности дома, как, например, Георгий («Медея и ее дети»): «Он любовался этой землей, ее выветренными горами и сглаженными предгорьями... <...> Как хорошо бы он жил здесь, в Крыму... Построил бы дом здесь...».

Основанием этого становится разность типологизации феминной и маскулинной образной парадигмы. По справедливому замечанию С.Ю. Воробьёвой, «...если идея женственности являет себя в качестве образа, структурно подобного окружающему природному мироустройству, а процесс жизнестроительства понимается в его рамках как включенность в этот заданный изначально порядок вещей, то идея мужественности в контексте последовательно выстраиваемой автором-женщиной феминной парадигмы проявляет себя структурой, альтернативной непознанному и враждебному мироустройству, которое, в свою очередь, обретает статус внешней цели, т.е. предмета приложения маскулинной энергии покорителя. В силу этого отношение мужчины с миром — это отношения субъект-объ-

ектные, отношения женщины и мира — партнерские, паритетные, субъект-субъектные»¹.

В этом случае речь идет именно о принципе образной презентации мужской образной парадигмы, заключающейся «в принципиальной постижимости изображаемого объекта», результатом этого становится не только «дескриптивная завершенность» образа, но и «завершенность символического характера». Она может иметь разный ценностный смысл: если в отношении Бутонова завершенность подчеркивает агрессивный характер маскулинной энергии², то в отношении Георгия подчеркивается созидательный характер, не отменяющий, однако, всю ту же завершенность образа. Созидательная энергия героя направлена на устройство дома, начиная от первого описания — «...Георгий прикидывал, как бы он пробил артезианский колодец; хорошо бы найти промышленный бур...», и, заканчивая эпилогом — «Последний раз мы с мужем были в Поселке летом девяносто пятого года. <...> Пошли к Георгию. Он построил свой дом еще выше Медеиного и пробил артезианскую скважину. <...> Вечер мы провели в этом доме. Летняя кухня очень похожа на Медеину, стоят те же медные кувшины, та же посуда».

В противовес этому женская образная парадигма лишена «толковательного дискурса»: «...Женщина включается в реальность жизни не в роли предмета, объекта, средства, но как субъект креативной деятельности, т.е. как личность, принципиально незавершимая, требующая продолжения своей субъектности в пространстве Мира»³. Соответственно образная презентация подобного типа субъектности обу-

¹ Воробьева С.Ю. Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» (гендерный аспект) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. — 2013. — № 12. — С. 57.

² «В самом начале развития его сюжетной линии... эстетическая доминанта его образа задается образом ножа, точно посланного в цель, семантика которого впоследствии будет трактоваться автором как поведенческая норма, соотношенная с системой ценностных ориентиров героя...» (Там же. — С. 58).

³ Воробьева С.Ю. Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» (гендерный аспект) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. — 2013. — № 12. — С. 55.

словливает необходимость гетеротопии, «не уместаясь» в хронотоп дома, аксиологическая ценность которого связывается именно с завершенностью и целостной полнотой. Как отмечает С.Ю. Воробьева, «... Медея Л. Улицкой совершает в пространстве своеобразные, “кружевные”, движения: она ходит по ближней и дальней округе, которая известна ей, “как содержимое собственного буфета”. Сходную траекторию Медея прокладывает и во времени. Не будучи суеверной она не просто знает о скрытых, но очевидных связях отдаленных друг от друга событий, но и старательно отслеживает эти связи, воссоздавая ткань жизни во всем своеобразии ее “кружевного” рисунка... <...> В итоге у читателя создается устойчивое представление не только о бесконечности жизненного пространства, его ризоматичной всеохватности, но и о его концептуальном единстве...»¹.

Воплощением гетеротопичности в первых романах Л.Е. Улицкой становится хронотоп рода, временная составляющая которого репрезентируется особой нарративной структурой романов. Ее сложность определяется предельно широким варьированием рекурсивной художественной техники или «шкатулочного принципа». В противовес традиционному восприятию дискретности повествовательного плана («отражение понимания мира как разъятого и разбитого, лишённого центростремительности»²) специфической особенностью ретроспекций в «Медее и ее детях» и «Казусе Кукоцкого» выступает их завершенность, внутренняя законченность, редуцирующая те прагматические установки, которые выделяет И.Р. Гальперин как основу ретроспекций: «желание восстановить в памяти читателя сведения, ранее данные, или сообщить ему новые; желание дать возможность переосмыслить эти сведения в новых условиях; желание актуализировать те части текста, которые опосредованно относятся к содержательно-концептуальной информации»³.

¹ Воробьева С.Ю. Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медее и ее дети» (гендерный аспект) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. — 2013. — № 12. — С. 58.

² Тарнаруккая Е.В. Проблема нарративности во фрагментарной прозе: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2012. — URL: <http://cheloveknauka.com/problema-narrativnosti-vo-fragmentarnoy-proze>

³ Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. — 1980. — № 5. — С. 45.

В данном случае прерывистость, многомерность и обратимость художественного времени становятся буквальной реализацией символической метафоры реки времени, презентующей хронотоп рода. Форма несобственно-прямой речи, определяющая специфику повествовательной инстанции, сочетается с личным повествованием, персонифицирующем нарратора в эпилоге. Фиксация ретроспективной позиции может рассматриваться как воплощение внешней точки зрения по отношению к предыдущему повествованию, задавая тем самым парадоксальное сочетание завершенности и открытости, линейности и цикличности. Динамика нарративной организации активизирует механизм присвоения родовой памяти и, как следствие этого, замыкая хронотоп рода, сохраняет неизменной его открытость и ризоматичность.

Гетеротопичность хронотопа в романах Л.Е. Улицкой «Искренне ваш Шурик» и «Даниэль Штайн, переводчик» реализуется несколько иначе, выстраиваясь как перцептуальное проживание национальной истории в первом романе и мировой истории во втором романе. Формально каждый из романов реализует модель «романа становления», относимую в типологии М. Бахтина к тому типу, «в котором становление героя дается вместе с историческим становлением»¹, приобретающая черты исторического становления: «Меняются устои мира, и человеку приходится меняться вместе с ними».

Однако обусловленность становления героя меняющимся характером исторического мира и, более того, сама динамичность образа оказываются фикциональными. «Большая история» не проблематизируется, становясь формой проявления общих тенденций мировой и национальной истории. Доминантной тенденцией, подвергающейся проблематизации, становится бинарность, а затем и поляризация дихотомии «мужское / женское», преобладание одной из составляющих, подавление другой обуславливает дисгармоничный характер национальной и мировой истории, проявляющийся преимущественно в нарушении хронотопа рода.

Поляризация «мужское / женское» в романе «Искренне ваш Шурик» выявляется посредством обыгрывания гендерных репрезентаций образной национальной типологии и почвеннической фабулы,

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 213.

которую А. Макушинский называет основным мифом русской литературы XIX в. Общность фабульной модели русского реалистического романа определяется как на уровне поэтики, так и на уровне национальной идеологии. В первом случае она объясняется влиянием пушкинского «Евгения Онегина» на дальнейшее развитие реалистического романа. По замечанию Ю.М. Лотмана, «“Онегин” определил многие черты, которые в дальнейшем стали ассоциироваться со спецификой *русского* романа». Исследователь выделяет два пути «усвоения онегинской традиции»: «в определенной традиции “онегинская ситуация” — это конфликт между “онегинским” героем и героиней, связанной с образом Татьяны. Так будут строиться основные романы Тургенева и Гончарова, “Саша” Некрасова, причем тургеневская версия романа онегинского типа настолько прочно войдет в русскую традицию, что станет определять восприятие и самого пушкинского текста. Однако одновременно можно будет указать и на истолкование “онегинской ситуации” как столкновения двух мужских персонажей (конфликт: Онегин — Ленский). Основоположителем традиции здесь выступил Лермонтов в “Княжне Мери”... Показательно с этой стороны то, что Гончаров в “Обыкновенной истории” “снял” с “Онегина” именно такую сюжетную структуру, прежде чем перейти к “пушкинско-тургеневскому” типу интерпретации, а Тургенев в “Отцах и детях” оставил излюбленный тип организации романного материала ради “мужского конфликта”»¹.

Однако помимо «онегинской традиции» фабульная общность мотивируется идеологически, апеллируя к «фундаментальной для всего петербургского периода русской истории противоположности, <...> разрыву между “народом” и “образованным сословием”»²; при этом гендерная репрезентация народа в русском интеллектуальном сознании XIX в. приобретает устойчивые черты феминности, соединяются символические образы Матери-России и матери-народа.

¹ Лотман Ю.М. Человек в пушкинском романе в стихах // Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». — Тарту, 1975. — URL: <http://www.ruthenia.ru/document/532845.html>. См. об этом подробнее: Бельская А.А. «Онегинское» в романе И.С. Тургенева «Рудин» // Спасский вестник. — 2010. — № 18. — С. 36—47.

² Макушинский А. Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века. — URL: <http://makushinsky.narod.ru/zhenich.pdf>

Как отмечает Ю.М. Лотман: «...русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого. <...> Герой, призванный преобразить мир, может быть исполнителем одной из двух ролей: он может быть “погубителем” или “спасителем”; сама такая антитеза <...> обнаруживает трансформацию исходной любовной сюжетной ситуации; при этом “миру”, России отводится функция женского персонажа “быть погубленной” или “быть спасенной”, а активный персонаж трансформирует мужское амплуа <...> “Погубитель”, “соблазнитель” мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты антихриста. <...> Так получилось, что персонаж, олицетворяющий национальную опасность, погибельные черты антихриста и воспоминание о нашествии, связывался с Наполеоном»¹.

Вместе с тем активность мужского персонажа имеет преимущественно внутренний характер, раскрываясь через внутреннюю конфликтность «почвы» героя и поглотившей его идеи. Символическим же воплощением «почвы» становится национальный тип русской женщины, поэтому героини, реализующие «наполеоновский комплекс» и выступающие в роли «погубителей» / «соблазнитель», демонстрируют внешнюю, в том числе и социальную активность. В противовес этому героини, исполняющие роль «спасителя», характеризуются подчеркнутой внутренней активностью и редуцированием внешней социальной активности. Эта трансформация поддерживается двойственностью истолкования феминной репрезентации народа: «...Матушка-Русь воплощает не только слабость, страдания и призыв о помощи, но и надежду на неиссякаемую народную силу»². Как следствие этого начинает формироваться национальный тип *русской женщины*: «Среди качеств, которые наиболее часто атрибутируются русской женщине, в первую очередь следует назвать ее силу: физическую (“коня на скаку остановит”), психологическую, нравственную. <...> недаром в русской литературе женщина активнее, мужественнее»³.

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — С. 334—338.

² Рябов О.В. Русская философия женственности (XI—XX века). — Иваново: Юнона, 1999. — URL: cens.ivanovo.ac.ru/publications/riabov_ov_russian/

³ Там же.

Соответственно «почвенническую фабулу» реализуют «слабый» мужчина и «сильная» женщина.

Именно эта угнетенная маскулинность и активная, но деформированная феминность обнаруживают себя в романе Л.Е. Улицкой «Искренне ваш Шурик». При этом способом художественной репрезентации подобной картины мира становится в романе воспроизведение литературных гендерных моделей, прежде всего гендерной модели, характерной для женской литературы XIX в., и гендерной модели глэм-прозы (они же выполняют роль «толковательного дискурса», трансформирующего структуру женского образа и обнаруживающего деформацию его феминной составляющей). Первая обнаруживает себя в образе Елизаветы Ивановны, вторая — в образе Верочки. И та, и другая модель рассматриваются как различные формы проявления женской самоидентификации; однако обе они, подвергаясь внутренним трансформациям, не дают возможности довести этот процесс до конца, результатом чего становится разрушение хронотопа рода.

Начало родовой истории Елизаветы Ивановны воспроизводит достаточно типичный для женской литературы XIX в. сюжет женского самоопределения, обычно реализуемый героиней «жоржсандовского склада», претендующей на равенство с мужчиной по интеллекту и силе чувств¹.

Вместе с тем, как отмечает Б.М. Проскурин, «сюжет строится как раз на борьбе героини с <...> “гнетом традиций” и даже с тем, “к чему обычаи принуждают их (женщин. — Б.П.) пол”: борьбе внешней, а по мере взросления героини все больше перемещающейся вовнутрь. <...> Вероятно, надо согласиться с теми, кто говорит о борьбе “горизонтальных и вертикальных аспектов ее натуры”, т.е. о борьбе природных, естественных, даже половых проявлений и внесексуальных, общечеловеческих императивов». Результатом этой борьбы становится обретение ими «трудного, но обыкновенного, простого человеческого счастья»; «Джейн и Рочестер окончательно обретают самих себя, соединившись: Джейн уже “не надо было обуздывать себя, сдерживать при нем свою природную (выделено мною. — Б.П.) веселость и живость”»².

¹ Проскурин Б.М. Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» // Вестник Пермского университета. — 2009. — № 4. — С. 51—62.

² Там же. — С. 57.

С одной стороны, в изложении родовой истории Елизаветы Ивановны сюжет женского самоопределения абсолютно каноничен: «Елизавета Ивановна была старшей среди пятерых сестер, самой толковой из всех и самой некрасивой: зубки по-кроличьи вылезали вперед, так что рот даже не совсем закрывался, подбородочек маленький, а лоб большой, выпуклый, над всем лицом нависающий. С раннего возраста было намечено ее будущее — племянников растить. Такова была судьба старых дев». Шестилетнее замужество героини также вполне укладывается в заявленную сюжетную модель, особенно учитывая сопоставление с судьбами гораздо более красивых сестер: «Александр Николаевич, солидный сорокапятилетний вдовец, со все возрастающей симпатией и уважением смотрел на доброжелательную и милую сослуживицу и на третьем году знакомства сделал ей предложение. На этом следует поставить восклицательный знак. Ни одна из ее хорошеньких сестер и мечтать не могла о таком браке». Включение в нарративную конструкцию открытого авторского комментирования, создавая эффект острашения, еще больше акцентирует внимание читателя на воспроизведении сюжетной модели женской литературы XIX в.

Однако в целом сюжет выстраивается нетрадиционно, социализация в рамках традиционных женских гендерных ролей подменяется механизмом замещения, судьба героини начинает моделироваться по мужскому варианту: «По мере того как число дочерей росло, а наследник никак не появлялся, отец все внимательней к ней присматривался и, хотя держался самых что ни на есть домостроевских взглядов, отправил ее в гимназию. <...> После окончания гимназии он определил ее в единственное коммерческое училище, куда брали девиц, в Нижнем Новгороде. <...> Елизавета послушно поехала на новую учебу, однако вскоре вернулась домой и убедительно объяснила отцу, что учение там бессмысленное, ничему там не учат такому, чего и дурак не знает, а ежели он хочет в самом деле иметь в ней хорошего помощника, то пусть пошлет ее на учебу в Цюрих или в Гамбург, где и впрямь делу учат, и не по старинке, а в соответствии с теперешней наукой экономикой».

При этом замещение оказывается формальным, а сквозным мотивом в отношении Елизаветы Ивановны и Веры становится непонимание мужской природы и мужского мира: «мужская жизнь была для них загадка, даже священная тайна», их собственная природа опреде-

ляется достаточно стереотипно — «слабые женщины». В романе неизменно подчеркивается женственная природа обеих героинь, образ Елизаветы Ивановны лишен даже традиционной для героиней «жоржсандовского толка» примет мужской модели поведения: «В Россию Елизавета Ивановна вернулась только через три года <...> Она была к этому времени совершенно по-европейски эмансипированная женщина, даже и курила, но поскольку французского шарму не набралась, а воспитания была хорошего, то эмансипированность ее в глаза не бросалась».

Образ Верочки выстраивается в романе по модели глэмпрозы в ее русском варианте, архетипической основой становится при этом сюжет Золушки, открытое проговаривание этого сюжета в романе делает очевидным эксплицирование данной модели: «В театре по традиции справляли старый Новый — тридцать пятый — год, и среди множества затей, которыми забавляли себя изобретательные актеры в ту длинную ночь, был конкурс на лучшую ножку. Актрисы удалились за занавес, и каждая, приподняв его край, целомудренно выставила на обозрение бесфамильную ногу от колена до кончиков пальцев. Восемнадцатилетн<ю> Верочк<у> ... властно вытащили из-за занавеса и надели на нее передник, на котором большими серебряными буквами было написано “У меня самая прелестная ножка в мире”. К тому же был вручен картонный башмачок, изготовленный в театральных мастерских <...> Аристократический гость весь вечер не отходил от Верочки и произвел на нее глубочайшее впечатление, а под утро, когда бал закончился, собственноручно надел на премированную ножку белый фетровый ботик, смелую вариацию на тему русского валенка, но на высоком каблук».

Трансформация гендерной модели обуславливается спецификой образа Александра Сигизмундовича¹, неизменность характеристики и поведения которого требует активности от Верочки, что совершенно нехарактерно для глэмпрозы, причем, реализуя подобную гендерную модель, героиня в принципе неспособна на какой-либо вариант соци-

¹ Обязательным завершением каждого из этапов отношений героев оказывается указание на его несчастливую семейную жизнь — «психически больная жена, маленькая дочка с родовой травмой, властная теща с фельдфебельским нравом» — неизменно становящееся основанием для их расставания.

альной активности. Именно это и определяет гендерный конфликт в структуре образа Верочки, парадоксально сопоставимый с конфликтом в образе Елизаветы Ивановны.

О. Вайнштейн назвала «розовый роман» «сказкой о женской инициации», имея в виду при этом, скорее, модель чиклит. В образе Верочки Корн «женская инициация» буквализируется в телесном плане; однако телесный вариант «женской инициации» вступает в противоречие с театрализованным проживанием Верочкой собственной жизни, выступающей единственно возможной для героини формой активности: «Верочка замирала от восторга: как он благороден! И свою собственную жизнь ей хотелось немедленно принести ему в жертву. Пусть будут длинные разлуки и короткие встречи, пусть лишь какая-то доля его чувств, его времени, его личности принадлежит ей — та, которую он сам пожелает ей посвятить. Но это была уже другая роль — не преобразившейся Золушки, цокающей стеклянными каблучками по ночной мостовой при свете декоративных фонарей, а тайной любовницы, стоящей в глубокой тени».

Результатом этого несовпадения гендерных ролей и гендерной природы у обеих героинь становится нереализованность их феминной основы; не случайно возникает смещение ролей в их семейной жизни, когда роль сына в отношении Шурика подменяется ролью мужа: «...обе они ждали с нетерпением, как в один прекрасный день их Шурик станет вдруг взрослым Корном — серьезным, надежным, с большим твердым подбородком и властью над глупым окружающим миром, в котором все постоянно ломалось, расплывалось, приходило в негодность и только мужской рукой могло быть починено, преодолено, а то и создано заново». Подобное смещение получает особую значимость, учитывая весомость для художественного сознания Л.Е. Улицкой традиции А. Платонова, в поздних рассказах которого подобные гендерные перверсии демонстрировали внутреннюю дисгармонию жизни, в том числе и в ее социальном проявлении.

Еще более очевидным проявлением гендерных перверсий становится характер отношений Шурика с Марией, дочерью Лены Стовбы и Энрике, ставшей по документам дочерью Шурика. Несколько раз в романе появляются инцестуальные мотивы, обусловленные агрессивной феминностью Марии / Мурзика, совершенно открыто они звучат в тот момент, когда девочка вместе с матерью навсегда уезжает из Рос-

сии: «Как хорошо, что они уезжают, а то бы она до меня в конце концов добралась <...> Он давно уже знал, что Мария принадлежит к числу женщин, желающих получить от него любовный пак. Он провозился с ней много часов, учил языкам, гулял, возил в школу, и он любил девочку, но в глубине души знал, что, подрастая, она предъявит на него женские права, и теперь ее отъезд был для него не столько потерей милого и любимого существа, сколько избавлением от назревающей неприятности. <...> В Шереметьево Вера не поехала. Простилась с Марией возле лифта. Напоследок Мария горячо прошептала на ухо Вере: — Я тебе не сказала самого главного: я вырасту и приеду, а ты сделай так, чтоб Шурик не женился ни на ком, я сама на нем женюсь».

Биологический реверс делает невозможным реализацию хронотопа рода в отношении Шурика. Своеобразным подтверждением этого становится композиция романа, характеризующаяся кольцевой структурой; характер гендерных отношений Шурика определяется комплексом вины, возникающим в результате взаимоналожения двух ситуаций отъезда Лили, бывшей первой и практически единственной влюбленностью героя, и смерти бабушки. Освобождение от этого комплекса происходит в финале романа после встречи и нового расставания с Лилей: «Отъезд Лили так прочно соединился в его памяти со смертью, что даже возле гроба ему приходилось делать некоторое усилие, чтобы отогнать от себя странное смещение: ему все казалось, что хоронят Лилю. <...> Шурик шел к автобусной остановке по дорожке, обсаженной тонкими желтеющими деревьями, и улыбался. Лилька уехала и, скорее всего, больше никогда не придет. Но ему было хорошо, как в детстве. Он чувствовал себя счастливым и свободным».

В границах же этого жизненного круга Шурик, становясь взрослым (Л.Е. Улицкая обращается к широко используемому ей образу имаго — «Он (Шурик. — Т.Б.) находился в оцепенении, подобном тому, которое переживает куколка перед тем, как, треснув по назначенному природой шву, выпустить из себя взрослое существо»), одновременно демонстрирует проецирование модели отношений с Верочкой на все гендерные отношения: «После смерти матери Вера резко постарела и одновременно ощутила себя сиротой, а поскольку сиротство есть состояние по преимуществу детское, она как будто

поменялась местом с сыном-студентом, уступила ему старшинство. <...> Произошла окончательная смена ролей — Вера поставила сына на место своей покойной матери, а он легко принял эту роль и отвечал за нее если не как отец за ребенка, то как старший брат за младшую сестру».

Гендерная несостоятельность героинь, реализующих литературные гендерные модели, распространяется и на всю остальную парадигму женских образов, которые в отличие от Верочки и Елизаветы Ивановны воспроизводят социальные гендерные типы¹. При всем их разнообразии общей чертой становится ориентация на создание семьи, причем независимо от результата — Аля Тогусова и Лена Стовба создают семью, Матильда, Валерия и Светлана остаются одинокими — все они оказываются не в состоянии реализовать хронотоп рода.

Особенно очевидным это становится в отношении образов Али Тогусовой и Лены Стовбы. Героини являются абсолютными антагонистами, причем как в социальном (Аля — «дочь русской ссыльной и вдового казаха» и Лена — дочь «большого партийного начальника»), так и в телесном (с точки зрения генотипа) планах. При этом с самого начала акцентируется их парадоксальное сближение, начиная с фиксации провинциальности («Обе девушки были провинциалки, Аля — восторженная, Лена — мрачная и недоверчивая») и заканчивая любовными переживаниями («...он (Николай Крутиков. — Т.Б.) полюбил ее по-настоящему, как тот Энрике Ленку Стовбу»). Итог достаточно драматической истории каждой из героинь оказывается вполне успешным: в отношении Али им стал брак с Николаем Крутиковым, исполняющий мечты героини («Все было так удачно, что лучше и не придумаешь: когда пришла пора возвращаться в Акмолинск, она была уже и замужем, и прописана, и беременна, и поступала в аспирантуру»). В отношении Лены многолетняя любовь к Энрике, наконец, завершается авантюрным планом их воссоединения («Энрике приедет и все уладит»).

¹ Подобное взаимодействие литературных и социальных моделей достаточно типично для Л.Е. Улицкой. Такая конструкция характерна, например, для романа «Зеленый шатер», в котором совершенно очевидный пастернаковский код, заявленный в начале, становится призмой рассмотрения феномена диссидентства.

Однако создание семьи, совпадающее с реализацией тайной мечты героинь, воплощению которой они посвящают свою жизнь на протяжении многих лет, не формирует хронотоп рода. Отражением этого становятся повествовательные техники, прежде всего иронический характер презентации «толковательного дискурса». Уже само использование «толковательного дискурса» применительно к женским образам выступает свидетельством уязвимости их феминного начала. Подключение же иронической деконструкции «толковательного дискурса», особенно очевидной в нарративном завершении образа Али («А Шурика и не вспоминала — чего вспоминать о неудачах?! От всей этой истории остался только английский чай. Аля купила молочник, пьет чай с молоком, а печенье из пачки перекладывает в вазочку. Дочку свою, когда подрастет, собирается отдавать в музыкальную школу. Хорошая девочка!»), делает эту уязвимость совершенно очевидной, выстраивая образ уже не по феминной, а по маскулинной модели.

Таким образом, гетеротопичность как основная характеристика «женского» типа хронотопа, даже в пределах хронотопа рода, характеризуется множественностью форм художественной репрезентации. Объединяющим моментом становится концептуальная наполненность нарративной организации текста.

Схожие процессы, связанные с изменением природы хронотопа, можно наблюдать и в современной женской поэзии. Так, в женской русской рок-поэзии пространственно-временная структура текста зависит зачастую от выбранной повествовательной стратегии. Например, квір-стратегия характеризуется понятиями перехода, неустойчивости, подвижности, и хронотоп в данном случае будет связываться именно с ситуацией пограничности. Эксплицитно это представлено в рок-композиции Д.С. Арбениной «На границе», где в процессе развертывания текста лирического сюжета концептуально-символический хронотоп («на границе, где воют собаки и плачут львы») перетекает в перцептуальный («на границе хмурых мужей и безутешных подруг»). И в своеобразном «зачине», который при исполнении читается речитативом, а не пропеваётся, как остальной текст, также присутствует хронотоп, выражающий внутреннее состояние лирической героини: «ты мегаполис / рожденный летом / ближе ближе к весне ближе ближе к весне».

Кроме того, перцептуальный хронотоп в женской рок-поэзии может носить экзистенциальный / онтологический характер. Такова, например, пространственно-временная организация рок-композиции С.Я. Сургановой «Здание красят». С одной стороны, здесь ярко проявляется отмеченная Е. Гошило деградация Большого стиля, проявляющаяся в «девальвации» ранее существовавших хронотопов. Лексемой «здание» здесь назван дом, в стенах которого совершает самоубийство объект повествования. При этом подобная лексическая замена ведет к максимальной абстракции и редукции всего ассоциативного ряда, связанного с Домом, а динамичность цветовой гаммы стихотворения («Здание красят в желтый цвет. Здание красят в серый», «Здание красят в розовый цвет») репрезентирует такую черту квир-стратегии, как изменчивость. С другой стороны, «частные» хронотопы стихотворения в контексте темы самоубийства приобретают экзистенциальный характер. Так хронотопы окна и двери («Окно распахнуто в февраль, / цветы среди зимы», «Себя виню я в том, / что ты тогда не через дверь / покинула свой дом») репрезентируют не просто изменчивость, а именно онтологический переход от жизни к смерти. Для лирической героини «экзистенциальным» хронотопом является «четвертый полюс», опять-таки находящийся внутри здания. Как известно, четвертым полюсом называют Марианскую впадину, и в данном случае хронотоп позволяет достроить экзистенциалистский ряд стихотворения: смерть, вина, одиночество, Ничто.

Однако наиболее важным моментом в нашем исследовании хронотопа в русской женской рок-поэзии является установление того факта, что, как и в женской прозе, здесь можно обнаружить специфические, имеющие место только в женской литературе хронотопы. Одним из подобных хронотопов на современном этапе развития литературы является тело.

А. Виноградова, анализируя образы телесности в творчестве старших символистов, обобщает семантическое наполнение этого феномена: тело выступало метафорой «негативного закрытого пространства (тело как тюрьма)», отдельные части тела становились метонимией целого тела (в связи с этим части тела могли «по-особому высвечивать и акцентировать тот или иной психосоматический опыт»), телесный опыт мог транслировать внутренне состояние лири-

ческого героя¹. А в лирике И. Анненского, как отмечает исследователь, «телесный опыт дает возможность реализоваться тому пространству бесконечных соответствий и аналогий, тому порыву единения и слияния, стремление к которым заложено в основе символического текста. Тело охватывает собой весь мир, переживание собственного тела становится переживанием внешнего мира»². Данное утверждение может быть спроецировано и на женскую рок-поэзию: между пространством тела лирической героини (и не только) и внешним пространством исчезает граница. Способами репрезентации ситуации исчезновения могут становиться мотивы замещения, проникновения и взаимообмена, при этом мотив проникновения чаще всего носит и онтологический, и физиологический характер, а взаимообмен и замещение воспринимаются как отрицательные явления.

Наиболее открыто хронотоп тела обнаруживается в лирике Мары (М.В. Каны). В качестве репрезентативных текстов нами были выбраны две рок-композиции: «220 Volt» и «Че на чем».

Поскольку аутентичного авторского текста в графическом виде обнаружить не удалось, позволим себе привести вербальную составляющую рок-композиции «220 Volt» целиком³:

*И 220 вольт при мысли о тебе и сок по проводам
И мягая постель и фрисби в темноте бросок удар
И кофе полчаса и в разные места большого города
И нереально так чуть ниже живота*

*И запах сонных тел дыхания шелка и утренний оргазм
И лилии в воде и кожа мокрых стен бедра рука
И пальцы между строк и напряженный ствол меж ног дрожащий кольт
В наручники тебя и на железный стол и 220 вольт*

И 220 вольт при мысли о тебе

¹ Виноградова А. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») // Тело в русской культуре: сб. ст. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — С. 278—279.

² Там же.

³ Цитируется по аудиозаписи с альбома «220 Volt» (2005).

С первого прослушивания / прочтения в глаза бросается фрагментарность, импрессионистичность и статичность композиции. Между отдельными фразами и строчками практически отсутствует причинно-следственная связь: происходит нанизывание одного образа / события на другой / другое, а за счет отсутствия глаголов и отглагольных форм фиксируется отсутствие развития действия. Однако при этом явно прослеживается мотив единства и цельности, который создается союзом «и», повторяющимся в тексте рок-композиции 15 раз. Сверхчастотное употребление частей тела и физиологических процессов (мысль, живот, запах, тело, дыхание, оргазм, кожа, бедро, рука, пальцы) указывает на то, что речь здесь идет именно о единстве и целостности тела¹. При этом мы наблюдаем, что отмеченную цельность тела нарушает внешнее пространство, проникая в него. Ярким примером может служить первая строка стихотворения: «И 220 вольт при мысли о тебе и сок по проводам», где физическая величина становится характеристикой физиологического состояния лирической героини. Относительно внешнего пространства в этой строке актуализируется мотив замещения: поскольку ток в 220 вольт «находится» в лирической героине и соответственно в проводах его быть не может, то в них вместо тока течет сок. Обратный процесс (проникновение тела во внешний мир) обнаруживается во второй строфе. Мара транслирует телесность в окружающее лирическую героиню пространство, таким образом, оно приобретает несвойственную традиционному топосу категорию тактильности («кожа мокрых стен»). Кульминацией взаимоотношений пространства тела и внешнего пространства является строка: «И пальцы между строк и напряженный ствол меж ног дрожащий кольт». Здесь фиксируется процесс не проникновения, а замещения (что было характерно раньше только для внешнего мира): глаза (ср.: «читать между строк») замещаются пальцами, а эрегированный фаллос — кольтом. Финалом подобных неправильных отношений становится смерть объекта стихотворения: «В наручники тебя и на железный стол и 220 вольт». Здесь отчетливо прослеживается и получивший в процессе развертывания текста негативные коннота-

¹ Схожее вырисовывание целого через упоминание отдельных черт (в нынешнем случае Лица) можно наблюдать в стихотворении В. Хлебникова «Бобэоби пелись губы...».

ции мотив замещения (электрический стул (о котором, скорее всего, идет речь) подменяется столом), и впервые появившийся мотив возвращения внешнему миру его изначальной характеристике (220 вольт, как и должно быть, становятся показателем напряжения электрического тока). Заключительная строка, повторяющая первую в усеченном виде, не просто закольцовывает текст, но восстанавливает утраченные правильные взаимоотношения и связи тела и внешнего мира, пусть даже через смерть.

Во второй выбранной рок-композиции Мары «Че на чем» нас будет интересовать не только вербальная составляющая, но и видеоклип на указанную песню (фамилию режиссера клипа нам, к сожалению, найти не удалось), потому что зачастую именно он дает «приращение смыслов» словесному компоненту рок-композиции.

Основу клипа составляют три сменяющих друг друга видеоряда. Первый видеоряд — традиционная для клипмейкерства съемка группы во время исполнения песни, в основе двух других сюжетных линий клипа лежит мотив взаимообмена половых и гендерных ролей между мужчинами и женщинами.

В первой сцене клипа (ее можно назвать «затактовой», поскольку мелодия во время видеоряда не звучит; своеобразным «саундтреком» здесь является крик новорожденного ребенка) мы видим роддом, в котором на каталке в родильное отделение везут тело. Закрываются двери в операционную, схватывается момент родов, показывается новорожденный малыш. После этого мы видим героиню Мары, одетую в медицинский халат. Она ласково смотрит на роженицу, поддерживает ее (и мы понимаем, что это партнерские роды), и в следующем кадре крупным планом дается лицо роженицы — лицо наголо бритого парня. Именно в этом двадцатисекундном «прологе» представляется тема второго видеоряда, фиксирующего взаимообмен половых ролей: мужчины выполняют репродуктивную функцию продолжения человеческого рода, а женщинам остается только морально поддерживать их. При этом развития действия сюжета в этом видеоряде не происходит: последние кадры содержат родовые муки молодого человека. Однако сцена именно этого сюжета объясняет зрителю наблюдаемый обмен телами и их функциями: в один из моментов клипа рок-композиция обрывается, в кадре мы видим беременную героиню Мары, которую везут в операционную. Она находится без сознания, а рядом стоящий ее

молодой человек (бритый наголо) произносит фразу: «Если бы я мог, я бы поменялся с тобой местами». Таким образом, получается, что мотивировка показанных метаморфоз — это воображение / фантазия / бред человека, находящегося в бессознательном сознании.

Однако мотив взаимообмена на этом не заканчивается. Он реализуется в третьей сюжетной линии (визуально видеоряд, ее реализующий, дан в черно-белой гамме, задающий ситуацию парности по отношению ко второму). Здесь обыгрывается обмен не половыми, а гендерными ролями. Героиня Мары идет по городу и наблюдает за поведением мужчин и женщин разных возрастов: мальчики играют в куклы, прыгают в классики, парни задерживаются на свидание, гуляют с колясками, обсуждая между собой проблемы, связанные, как понятно из контекста, с жизнью их ребенка. Девочки в свою очередь играют в машинки, пинают мяч на футбольном поле, дерутся в подворотне, а девушки, подкатывая на машине, «клеют» парней, ждут их, опаздывающих на свидание, с цветами, ездят за рулем на мотоцикле (парни сзади их обнимают за талию). Как видно из этих примеров, в анализируемой сюжетной линии фиксируется гендерный взаимообмен: те роли, которые в нашей культуре традиционно закреплены за мужчинами, исполняют женщины и наоборот.

Остается ответить на вопрос, связанный с авторской идеей композиции. Ситуация взаимообмена, транслируемая на протяжении всего видеоклипа, воспринимается автором как ложная, не имеющая право на существование в действительности. Декларативно указанная мысль высказывается в припеве композиции:

*Че на чем че на чем
Не меняй позиций будет горячо
Не меняй на не-меня меня не меняй*

При этом вполне традиционное решение поставленной проблемы осложняется спецификой субъектно-объектных отношений. В клипе героиня Мары (во всех трех сюжетных линиях) становится субъектом повествования, объект же мы можем наблюдать в видеоряде, связанным с роддомом, и этот объект — молодой человек. В вербальной составляющей обнаруживается иная картина: и лирическая героиня, и адресат ее обращений являются представительницами женского

пола. На это указывают грамматические формы глагола (субъект) и указательного местоимения (объект) в следующем отрывке:

*Я тебя не отпускала
Я такую держала бы под одеялом*

Наблюдается своеобразное наложение субъектно-объектных отношений видеоряда и словесного текста, вследствие чего и происходит уже проговоренное нами «приращение смыслов». К проблеме взаимообмена телами и гендерными ролями, заявленной в клипе, добавляется любовная сюжетная линия, лежащая в основе вербального компонента рок-композиции — любовный треугольник, когда возлюбленная лирической героини собирается уйти от нее, поменять ее на другую / другого (при желании можно написать и обратное: любовная сюжетная линия осложняется полово-гендерной проблематикой). Однако при отмеченной разности авторская концепция не меняется: ситуация взаимообмена / обмена не допустима. В качестве единственно правильного построения отношений тела и окружающего мира (частью которого является другая / другой), как и в рок-композиции «220 Volt», объявляется ситуация проникновения, декларативно заявленная в строке: «Слишком я и в моих венах ты течешь». Стоит обратить внимание на тот факт, что это единственная строка, которая визуализируется в клипе: ее звучание сопровождает кадр, крупным планом в котором дана рука роженицы, а в вену вставлена капельница. Врач, делающий инфузию, регулирует на зажиме скорость введения препарата, т.е. здесь явно сделан акцент именно на движении, текучести. К тому же данная строка выделяется и музыкально: после ее пропевания идет замедление музыки, а слово «течешь» произносится практически по слогам. Все вышеотмеченное подчеркивает единственно правильный вариант (безусловно, по мысли автора) взаимоотношений человека и мира.

1.2. «Я-нарратив» в женской рок-поэзии

В силу родовой специфики на первое место в русской женской рок-поэзии выходит проблема самоидентификации, решаемая главным образом через построение биографического / авторского мифа, кото-

рый в свою очередь является составной частью конструируемого «я-нарратива».

Термин «я-нарратив» позаимствован нами из нарративной психологии, которая «основывается на предположении, что все сведения, которые мы получаем о мире, и все сведения, которые мы сообщаем миру о себе, оформляются в виде нарративов, т.е. неких последовательных историй, обладающих смысловой целостностью, определенной сюжетной стройностью и т.п.»¹. Возможность проекции данного положения в сферу анализа русской женской рок-поэзии обуславливается двумя причинами: гендерными и внутрикультурными:

1. Утверждение феномена «женского письма». Особенность авторского мифа рок-поэтесс заключается в том, что он, как правило, содержит в себе принципиальную установку: миф в своем содержании должен говорить, что женщина-автор является и Рокером, и Поэтом. Состоятельность женщины-автора как Рокера чаще всего репрезентируется через музыкальную и перформативную составляющую рок-композиции, а состоятельность женщины-автора как Поэта транслируется обычно через культурный код (реминисценции, аллюзии, игра с традицией и т.д.). При реализации первого элемента семы актуализируется маскулинный дискурс, во втором случае — феминный. В рамках данного исследования мы остановимся именно на рассмотрении феминного дискурса. В первую очередь он проявляется через активную разработку категории творчества / авторства, важной и для русской женской лирики рубежа XIX—XX вв.² Но если в начале XX в. для конструирования авторства основными факторами оставались социальные и институциональные, то в начале XXI в. к ним добавился фактор научного дискурса. К этому времени данная категория стала предметом обсуждения феминистской критики. В своем знаменитом эссе «Хохот Медузы» Э. Сиксу обращается к женщинам с вопросом: «И почему же вы не пишете? Пишите! Письмо как процесс — это только для вас»³.

¹ Труфанова Е.О. Я-нарратив и его автор // *Философия науки*. Вып. 15: Эпистемология: актуальные проблемы. — М.: ИФ РАН, 2010. — С. 183.

² Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.

³ Сиксу Э. Хохот Медузы // *Введение в гендерные исследования*. Ч. 2. — СПб.: Алетейя, 2001. — С. 801.

Реализацию этого призыва в русской женской рок-поэзии легко обнаружить на идейном уровне. Так, например, в стихотворении С.Я. Сургановой «По следам Сада Мории» лирическое Я автора активно призывает коллективного адресата к процессу творчества / письма:

Творите!

Ибо именно в такие минуты мы по-настоящему живы.

Импровизируйте, заимствуйте, преломляйте.

*Высказывайтесь! И попытайтесь высказаться,
даже если мысли ваши не совсем оформлены¹.*

И хотя в процитированном стихотворении ярко выраженная гендерная направленность адресата не обнаруживается, можно проследить ситуацию преодоления женской невысказанности в маскулинном дискурсе традиционной (патриархатной) культуры. И по стилистике, и по синтаксическим конструкциям, и по интенции стихотворение С.Я. Сургановой близко к уже процитированному отрывку из эссе Э. Сиксу.

Еще одним примером подобного рода является рок-композиция Д.С. Арбениной «История»:

И я пишу свою историю

Собаки лают а мне здорово

И постоянно пахнет порохом молва²

Эта композиция уникальна тем, что она содержит в себе обе указанных нами семы мифа: «Рокер» и «Поэт». Они репрезентируются через культурный код, в частности через отсылки к реминисцентному ряду композиций В.Р. Цоя «Печаль» (схожесть строфики и рифмовки) и «Пачка сигарет» (переосмысление пословиц: «Один и в поле будет воином» (Арбенина) vs «А без музыки и на миру смерть не красна» (Цой)). Но помимо этого в анализируемом тексте достаточно четко и

¹ Сурганова С.Я. Тетрадь слов. — М.: Астрель; СПб.: Астрель-СПб, 2012. — С. 162.

² Цитируется по аудиозаписи.

декларативно реализуется сема «Пишущая женщина» — пожалуй, главная сема авторского мифа Д.С. Арбениной.

Продолжая тему особенностей «женского письма», нужно отметить тот факт, что очень многие рок-поэтессы используют в своем творчестве квир-стратегии. Это касается в первую очередь уже названных Д.С. Арбениной, С.Я. Сургановой, отчасти З.Т. Рамазановой. В данном случае выбор данных стратегий обусловлен не столько сексуальной идентичностью авторов, сколько сугубо мужской средой, в которой развивалась рок-культура. Рок-поэтесса (и просто «фронтвумен» рок-группы) постоянно балансирует между сохранением своей гендерной идентичности (при условии, если ей это нужно) и необходимостью вхождения в сферу Другого. Именно квир-стратегия позволяет репрезентировать подобное пограничное состояние, поскольку, как отмечает А. Шевелёва, идентичность в рамках квир-теории обладает такими качествами, как пластичность, изменчивость и мозаичность¹.

2. Субъектный синкретизм рок-поэзии. На эту специфическую черту данного вида лирики в своей монографии указал Ю.В. Доманский². В силу звучащей природы слова в роке и родовой принадлежности очень трудно разграничить лирического героя и автора, понять, какое слово / идея принадлежит непосредственно поэту, какое — его персонажу. В качестве примеров литературовед приводит мужские тексты, мы же в свою очередь остановимся на женских. Первый отрывок взят нами из программной рок-композиции Д.С. Арбениной «31-я весна»:

*с тобой проводит ночи 31-я весна
и без сомнения ревнует ко всему
и без сомнения ревнует ко всему
бьет стекла.
а я прощаюсь с городом посланным куда
в любое время не доходят поезда
и губы часто здесь обветрены мои
бывали.*

¹ Шевелёва А. Концепция идентичности в рамках квир-теории // На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований. — СПб., 2014. — С. 352—356.

² Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — М.: Intrada: Издательство Кулагиной, 2010. — С. 194—195.

Второй — из произведения С.Я. Сургановой «Солнце погасло, или Магаданская»:

*Ты покидаешь мой город, и завтра
станет бессмысленным путь.
В ритмах дождя уходящего лета
меня оставляешь тонуть.
Там, где стареют еще не родившись,
где шут себя мнит королем;
Уж лучше быть рыбой,
способной пуститься
в море за кораблем.*

Данные стихотворения выбраны не случайно. Их схожесть заключается в специфике репрезентации Я / лирического героя. С одной стороны, в каждом стихотворении создается свой художественный мир и выстраиваются определенные субъектно-объектные отношения, в которых эксплицитно выражен и лирический герой, и лирический адресат. Все это поддается классическому филологическому анализу поэтического текста. Но, с другой стороны, привлекая биографические сведения из жизни авторов, мы можем говорить о том, что и «31-я весна», и «Солнце погасло, или Магаданская» рассказывают нам эпизоды из истории взаимоотношений Д.С. Арбениной и С.Я. Сургановой (так в первой песне «Я» — это Д.С. Арбенина, «ты» — С.Я. Сурганова, а во второй — наоборот).

Таким образом, желание высказать себя, поделиться своей историей с окружающими иногда эксплицитно, иногда имплицитно (иными словами, конструировать «я-нарратив») в женской рок-поэзии имеет двойную мотивировку. Одной из форм экспликации «я-нарратива» является поэтическая книга стихотворений, и в данном случае материалом нашего анализа стала поэтическая диалогия Д.С. Арбениной «Сталкер» и «Спринтер».

Специфической приметой художественной картины мира Д.С. Арбениной является дуальность, обуславливающая особый характер Я-презентации. Основой дуальности становится авторская концепция личности, которая нашла свое художественное воплощение в спектакле «Мотофозо: 35 юбилейных песен». Впервые он был сыгран в 2009 г. в МХТ имени Чехова в день 35-летия Дианы Арбениной, а его режиссером стала Нина Чусова.

В одном из интервью Д.С. Арбенина, вспоминая историю возникновения идеи создания спектакля, отмечает: «Совпала эта дата (35-летие. — А.А., Т.Б.) с тем, что в какой-то момент я задумалась о себе самой — не той, что видна многим людям, и не той, что бывает на экранах. А той, что внутри. Совпадает ли она с внешней Дианой Арбениной? О чем думает, чего хочет? Захотелось поговорить с самой собой и дать возможность людям увидеть именно ту Диану, что сидит глубоко внутри»¹. Интерпретируя это высказывание, можно сказать, что на определенной стадии *своего* развития рок-поэтесса осознала, что *ее* «Я» не цельно: существует внешнее «Я» и внутреннее «Я», Его и Alter ego, «Я» и Другой². Наиболее принципиальным вопросом для Д.С. Арбениной является вопрос об идентичности / неидентичности первой составляющей «Я» второй («Совпадает ли она (“внутренняя Диана Арбенина”. — А.А., Т.Б.) с внешней Дианой Арбениной?»).

В либретто к спектаклю, которое впервые было опубликовано в поэтическом сборнике «Аутодафе» и впоследствии вошло в «Спринтер», Д.С. Арбенина дает более глубокое представление о своих взглядах, связанных с концепцией личности (следует сказать, что данный текст отсутствует в театральной постановке): «в каждом из нас живет человек. человек нашего внутреннего содержания. он очень часто обижается на нас, наблюдая, как мы не замечаем его и не отдаем ему должное. и эта обида уместна. ведь именно он — импульс для всего, что выходит на поверхность, и что мы демонстрируем миру.

Часто мы внешние и внутренние очень сильно не совпадаем. именно об этом я всерьез задумалась, наблюдая за собой в канун последнего молодого юбилея. и именно об этих серьезных несоответствиях решила рассказать в спектакле “Мотофозо”»³.

¹ Арбенина Д. «Я решила больше не ходить в кино» (интервью). — URL: <http://www.peoples.ru/art/music/pop/arbenina/interview14.html>

² Терминологический аппарат данной части исследования будут составлять словосочетания «внешнее “Я”» и «внутреннее “Я”». Синонимичным понятию «внешнее “Я”» может являться термин «героиня», понятию «внутреннее “Я”» — «двойник».

³ Видеоверсия спектакля «Мотофозо» взята с сервера: <http://www.smotriconcert.ru/home/2011-05-15-18-07-34/2012-03-22-07-48-19/570-2012-03-22-08-01-13.html>

Если в ответе интервьюеру Д.С. Арбенина говорила о нецельности «Я» исключительно относительно себя (на что однозначно указывает упоминание только собственного имени), то здесь мы наблюдаем момент абсолютизации «раздвоения» личности, распространение этого явления на все человечество («в каждом из нас живет человек»). Кроме того, в тексте либретто дается ответ на вопрос о тождественности, а точнее, о нетождественности внешнего «Я» и внутреннего «Я» («часто мы внешние и внутренние очень сильно не совпадаем»), причем это несовпадение часто достигает масштабов нешуточной трагедии: «раскол внутри меня начинал приобретать чудовищные очертания. максимально обнажив его, я попыталась сохранить себя, оглянувшись на прожитые 35 лет.

И мне это удалось».

Таким образом, Д.С. Арбениной выстраивается концепция, согласно которой в человеке сосуществует внешнее «Я» и внутреннее «Я»; эти «Я» между собой нетождественны, порой между ними может происходить раскол, но данная трагическая ситуация преодолима. Данная концепция получила свое широкое воплощение в спектакле Дианы Арбениной «Мотофозо».

Основным способом репрезентации этой концепции в художественном тексте «Мотофозо» становится мотив двойничества, который является смысло- и структурообразующей доминантой всего произведения. Прежде всего нужно обратиться к жанру / названию спектакля. Мотофозо — «цирковой или эстрадный номер, в котором артист изображает куклу. По ходу номера кукла принимает невероятные позы и проделывает комические трюки. В финале кукла “оживает”, сбрасывает одежду и оказывается человеком»¹. Следует прокомментировать это энциклопедическое определение и соотнести его с авторским решением спектакля.

«Мотофозо» Д.С. Арбениной — не цирковой / эстрадный номер, а художественный спектакль, и в нем куклу изображает не артист. На самом деле она сделана из белого картона (сама Диана Арбенина, в

¹ Определение этого понятия дается в том числе в титрах телевизионной версии спектакля (со ссылкой на энциклопедический словарь), в данном случае мы цитируем именно его, так как эта формулировка наиболее точно должна объяснять смыслы, которые вкладывает в слово сам автор.

свою очередь, облечена во все черное), только лицо представляет собой фотографическое изображение Д.С. Арбениной. Знаменательна еще одна деталь — надетые на лицо очки (которые можно снять и одеть). Куклой управляет человек, но его не видно на сцене за счет особенностей освещения. Что касается «невероятных поз и комических трюков», то выполненная из картона кукла не может делать каких-либо сложных действий: у нее двигаются только руки и ноги. Финал спектакля тоже не совсем совпадает с энциклопедическим определением. Кукла не «оживает»: Арбенина снимает очки с куклы, а потом она оказывается за спиной актрисы так, что зрителям куклу вообще не видно, тем самым возникает эффект соединения внешнего и внутреннего «Я».

Таким образом, создается, на первый взгляд, парадоксальная ситуация: с одной стороны, по всем формальным признакам действие Д.С. Арбениной не является мотофозо, с другой стороны, прекрасно зная характерные свойства мотофозо и понимая неравенство циркового номера и ее произведения, автор называет спектакль именно этим словом. На самом деле Д.С. Арбенину интересует не формальное наполнение циркового номера, а его семантика и структура. Мотофозо как никакой из множества жанров позволяет реализовать ситуацию двойничества, изобразить сосуществование внешнего «Я» и внутреннего «Я», показать ситуацию их схождения / расхождения.

Двойничество в тексте либретто можно проследить и на сюжетно-композиционном уровне. Каждую из шести глав организует мотив встречи Я и Другого, причем новая глава представлена как новая встреча. Мотивную структуру крепко цементирует хронологическая организация текста, поэтому при анализе отношений героини и ее двойника целесообразно учитывать оба этих структурных элемента.

Действие первой главы происходит в колымском поселке. Уже начало главы задает ситуацию сближения внешнего и внутреннего «Я»: «первый раз я влюбилась в нее еще в школе». Далее это сближение фиксируется конкретизацией хронотопа, основными локусами которого выступают квартира, в которой проходит день рождения одноклассницы, улица Ленина, кинотеатр «Победа», урок биологии. В финале главы героиня и двойник предстают как неразделенное целое: «в ту пору я (внешнее “Я”. — А.А., Т.Б.) знала о ней (о внутреннем “Я”. — А.А., Т.Б.) все».

Вторая глава описывает жизнь в Магадане — «одном городе — адски неприкаянном, горбатым, вобравшем в себя худшие черты Колымы и Чукотки». Характеристика города, данная во втором абзаце, задает общий эмоциональный тон всей главе. Правда, изначально ощущение грусти и душевной тяжести никак не проявляет себя. Во время первой встречи в этом городе «произошло мгновенное единение. мы, казалось, были очень рады встретить друг друга». Однако из-за творческой зависти происходит распад нерасчлененного целого: «мы стали врагами». Последняя строчка главы, содержащая указание на смену хронотопа («а потом я уехала в Питер»), подсказывает последнее изменение в отношениях героини и двойника.

Третья глава является кульминационной в этом произведении. Глава начинается с изображения кризисного состояния двойника: «было 5 утра. белые петербургские ночи. она стояла на подоконнике открытого настежь окна на 7 этаже в общежитии финэка. на ней не было одежды». Спасение героини от самоубийства своего двойника («я подхватила ее и сбросила с подоконника») начинает новый этап в развитии их отношений. Отчасти они повторяют «колымский» этап: «я влюблялась в нее», однако это «повторение с вариациями»: «теперь я уже не знала о ней всего, как это было некогда в школе на Колыме».

Настоящее расхождение внешнего и внутреннего «Я» происходит в тот момент, когда в жизнь героини входит группа «Ночные снайперы»: «“Снайперы” начали подниматься на ноги в ту пору. нашу акустику уже знали и любили. пришел черед первого электрического альбома. поездки в другие города, новые люди. я забыла о ней». Произошедший когда-то раскол нерасчлененного целого перерастает в окончательный (как кажется) разрыв между внешним и внутренним «Я», который мотивируется вхождением в этот «тандем» еще одного Другого, по сути своей состоящего из нескольких Других. Даже дальнейшая судьба двойника героиню уже не волновала: «ее вышибли из Питера, и где она, с кем она, никто не знает. да и неинтересно».

Принципиальная значимость четвертой главы заключается в том, что в ней происходит сдвиг субъектно-объектных отношений. Если в первых трех главах в качестве субъекта выступала героиня (а двойник был соответственно объектом), то здесь уже роль субъекта начинает играть именно двойник. На передний план выдвигаются его внутренний мир и поступки. Опосредованно подобное изменение фиксиру-

ется через включение в хронотоп романа заграничного города — немецкого Франкфурта. Знаменательно, что встреча героини и двойника происходит в аэропорту, символизирующем переломную ситуацию, связанную с «личностным» ростом героини (ее нахождение во Франкфурте объясняется выходом «Ночных снайперов» на уровень заграничных гастролей).

Новый этап характеризуется относительной стабильностью в отношениях внешнего и внутреннего «Я». Их жизнь течет плавно и размеренно, ссоры и перемирия сменяют друг друга. Однако самой важной чертой этих отношений является утрата влюбленности / обожания героини в двойника, взамен чего появляются, с одной стороны, дистанцированность и холодность, а с другой — желание внешнего «Я» познать внутреннее «Я», глубже проникнуть в его душу и сознание.

Подобное проникновение продолжается в пятой главе. Здесь в сознании героини происходит идентификация двойника как волка / волчицы: «как она стала волком, я не уследила. точнее, волчицей. из неказистого угластого подростка с шальными выкрутасами, пьяными дебошами, приводами в ментуру, она превратилась в нервного, глубокого, ранимого зверя». Героиня оговаривает, что этот процесс «превращения» она упустила. Это объясняется тем, что на предыдущем этапе развития внешнего «Я» не могло адекватно оценить состояние своего внутреннего «Я» из-за сильной эмоциональной близости. Возможность посмотреть на двойника со стороны и идентифицировать его не с собой становится показателем «отделения» внешнего «Я» от внутреннего «Я» и попыткой рационального объяснения случившихся изменений: почти вся глава посвящена истории жизни и смерти Гуся — единственного друга двойника (именно его смерть, по предположению героини, стала причиной изменений двойника).

Шестую главу, которой завершается основное повествование, отличает насыщенность событий и их динамичная смена. В начале главы намеченная ранее дистанцированность внешнего и внутреннего «Я» оборачивается глубоким психологическим разрывом между ними (примечательно, что при этом они не прекращают встречаться и общаться), следствием чего становится глубокое одиночество двойника: «у меня были “Снайперы”, а у нее никого, кроме сенбернара, бутылки водки и белого листа бумаги». Двойник всячески пытается преодолеть одиночество. В качестве средств спасения в сознании и

желании появляются замужество («я, наверное, замуж выйду») и беременность («я вроде беременна»). Неуверенность в словах подготавливала трагическое разрешение ситуации: результаты анализа показали, что она не беременна, после чего «улица Восстания вдруг стала беспросветной кишкой. запуржило как-то совсем колюче. стало зябко». На этой грустной ноте заканчивается петербургский период взаимоотношений героини и двойника.

Последняя их встреча произошла в Москве: «Мы случайно встретились в Москве.

— Я уезжаю, — сказала она.

— Что, опять в Германию эмигрируешь? — подколола ее я.

— Нет. на Южный полюс.

— Здорово. почему именно туда?

— Хочу познакомиться с пингвинами и научиться играть на аккордеоне, — она была абсолютно серьезна и, как мне показалось, счастлива, насколько она вообще может быть счастливой...».

Смена хронотопа (Петербург — Москва) в рамках одной главы традиционно для данного произведения маркирует очередной этап развития отношений героини и ее двойника. Однако через диалог в хронотоп включается не только уже упоминавшаяся заграница (Франкфурт / Германия), но и предельно абстрактный и открытый локус Южный полюс. Выбор «необычного» и «экзотического» места (и «странные» желания), с одной стороны, напоминают о таких качествах двойника, как эксцентричность, эпатажность и неординарность, а с другой стороны, фиксирует сильный душевный подъем и символизирует не просто очередной этап жизни, но качественное изменение внутреннего состояния, характеризующееся обретением гармонии и счастья¹.

Шестая глава не становится последним элементом композиции «Мотофозо». Завершает действие «кода, призванная стать разоблачающей». Именно при постановке этой коды происходит соединение куклы и актрисы, сообщающее зрителям, что перед ними — один и тот же человек, а точнее, внешнее и внутреннее «Я». Кроме того, об

¹ Знаком серьезного преобразования двойника помимо включения указанного локуса являются такие перемены в жизни двойника, как крещение и смена имени: «то, что она покрестилась, я узнала первой. и что имя у нее теперь по Богу Сашка, мне тоже понравилось. подходит».

этом декларативно заявляется: «однажды, когда о чем-то задумалась, что-то перепутала и назвала ее своим именем:

— Как поживаете, Диана Сергеевна?».

В этой же части героиня подводит итог своим размышлениям о взаимоотношении внешнего и внутреннего «Я»: «мы знаем друг друга уже тридцать пять лет, а я до сих пор не устаю ее узнавать и влюбляться. и постоянно хочу защищать, и боюсь за нее. а она по-прежнему от меня убегает и не дается в руки. она вроде тоже любит меня, а потом хамски подставляет под удар мое сердце своим постоянным желанием страдать». Как видно из высказывания, магистральными линиями взаимоотношений являются, с одной стороны, постоянное проникновение внешнего «Я» во внутреннее, т.е. желание познать самое себя (что не всегда получается), с другой стороны, желание внутреннего «Я» скрыться от внешнего и не объяснять своего поведения.

Таким образом, в концепции личности Д.С. Арбениной одно из центральных мест занимает взаимоотношение человека не с остальными людьми, а с самим собой, причем собственное (внутреннее) «Я» воспринимается как Другой, которого нужно понять, чтобы личность стала счастливой и гармоничной.

В малом «собрании сочинений», состоящем из двух книг «Спринтер» и «Сталкер», имманентность двойничества «Я» определяет не концепцию личности, а дуальность гендерной картины мира. Именно акцентированная комплементарность дихотомии «маскулинность / феминность» становится основой формирования «я-нарратива» Д.С. Арбениной в рамках данной диалогии. К. Эконен, рассматривая специфику функционирования стратегий женского письма в русском символизме, отмечает, что «комплементарная модель предлагает два возможных пути понимания пола и сексуальной энергии. Пол либо (метафорично) отрицается, нейтрализуется, либо активизируется»¹. При этом дискурсивными практиками воплощения идеала комплементарности исследователь называет андрогинность, культурный тип денди и метафорику творчества как рождения. Все эти стратегии так или иначе подразумевают сублимирование гендерных моделей, становя-

¹ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 82.

щихся символическим воплощением творческой активности. В случае с Дианой Арбениной комплементарность дихотомии «маскулинность / феминность» обуславливается перформативным характером пола, художественной репрезентацией которого становится «я-нарратив», формируемый поэтической диалогией.

Педалирование комплементарности в гендерной дихотомии происходит уже на уровне визуального ряда, открывающего поэтическую диалогию. Диана Арбенина неоднократно отмечала собственное авторство в дизайне книг, начиная с обложки и кончая закладкой; соответственно визуальный ряд становится частью общего «я-нарратива». «Спринтер» и «Сталкер» открываются авторской фотосессией, которая в первом случае выстраивается по коллажному принципу, а во втором имеет форму триптиха. При этом фотосессия «Спринтера» создает подчеркнуто мужской образ и на уровне портретных деталей (черные мужские брюки, черный мужской пиджак, мужская шляпа), и на уровне общей стилистики. Визуальное оформление «Сталкера», напротив, за счет педалированной эмоциональности формирует столь же акцентированный женский образ. Одновременно включение цветового контраста черного и белого, ассоциативно расширяющего читательскую рецепцию символикой Инь / Ян (в «Спринтере» контраст создается чередованием черных и белых страниц, на первых печатаются прозаические фрагменты, белые принадлежат лирике; в «Сталкере» фотографии двух гитар — светлой и темной, причем их расположение напоминает символ Инь / Ян), еще более способствует демонстрации дуальной природы «я-нарратива» Дианы Арбениной.

Конструирование «я-нарратива» начинается с авторского предвещения: «меня часто спрашивают, что такое снайперская философия. я неустанно ищущу формулировки и отвечаю всегда по-разному, пытаюсь дополнить то, что сказала прежде. так вот после того триумфального дня, который я запомню на всю жизнь, могу добавить: быть снайпером означает иметь оголенное, пусть нервное сердце, быть восприимчивым к человеческой доброте. а что до любви — не защищаться от нее и ждать, даже если на это понадобится вся жизнь». Исповедальность в этом случае выступает именно стратегией женского письма, отличительными приметами которого, как известно, становятся рас-

сеянность, текучесть, предельная нецентрированность. Э. Сиксу, определяя женское письмо как письмо телесное, отмечает: *«Женщина должна писать самое себя: должна писать о женщинах и привлечь женщин к процессу писания, от которого они были отторгнуты так же жестоко, как от собственного тела, по тем же причинам, с помощью тех же законов и с той же фатальной целью. Женщина должна вложить себя в текст — как в суший мир и в человеческую историю — совершив самостоятельное движение»*¹. Поэтическая диалогия Д.С. Арбениной становится буквальным воплощением данной декларации, растворяя сам процесс личностной самоидентификации в процессе творения текста, результатом которого и становится конструирование «я-нарратива». Особую значимость приобретает в этом случае коллажность и триптих в дизайне книги, становясь отражением нецентрированности, которая понимается уже не просто как принцип женского письма, но как основа личностной самоидентификации.

Исповедальность как часть «я-нарратива» раскрывается символической названия частей поэтической диалогии: «Спринтер», содержанием которого становятся «не-песни» (стихотворения, рассказы, либретто к спектаклю), и «Сталкер», основу которого составляют «песни» Дианы Арбениной. Символика названия первой части достаточно прозрачно отсылает к дороге как метафоре жизненного пути, фиксируя внутренний ритм протекания жизни, «Сталкер» же настойчиво восстанавливает ассоциативный ряд А. Тарковского; объединяющим началом и в том, и в другом случае становится особый характер целеполагания. В первой части на уровне заглавного комплекса цель носит предельно неконкретный характер, сосредоточивая внимание на самом процессе ее достижения. Во второй части поэтической диалогии актуализируется смысловой контекст А. Тарковского, который в отличие от первоисточника братьев Стругацких акцентирует внимание на проблеме пути героя к самому себе (образ Золотого Шара, являющегося целью Рэдрика Шухарта и вовлекающий героя в ситуацию внутреннего выбора, трансформируется в

¹ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. — СПб.: Алетейя, 2001. — С. 799.

образ Комнаты, имеющий ярко выраженную семантику самопостижения).

Вместе с тем акцентированная исповедальность, презентующая феминную природу «я-нарратива», сопрягается с иным характером гендерного позиционирования в стихотворении «одиночество есть», открывающем дилогию и выступающем в качестве своеобразного самоописания. В этом стихотворении доминирует «плавающая» ипостась лирического «Я», однако центральным образом самоописания становится образ «человека во фраке», отсылающий к тому образу, который сформирован всем визуальным рядом, открывающим книгу. При этом «человек во фраке» явно соотносится с типом денди, который, по справедливому замечанию К. Эконен, андрогинен с сохранением маскулинности: «Однако если андрогинность теоретически может воплотиться и в женщинах, и в мужчинах, то денди является исключительно мужчиной с некоторыми феминными качествами»¹. С этим же связывается актуализация дендизма как способа репрезентации концепции новой маскулинности в современной культуре. При этом очевидно, что маскулинизация лирического «Я» взрывается изнутри, формируя «плавающую» гендерную самоидентификацию, благодаря своеобразию структуры, основу которой составляет бесконечный поиск определений *одиночества*.

«Плавающая» гендерная природа «я-нарратива» репрезентируется в структуре поэтической дилогии самой дифференциацией на «песни» и «не-песни», рокировкой гендерного позиционирования лирического «Я» и хронотопа, а также намеренной унификацией гендерных стереотипов. Так в художественном сознании Дианы Арбениной собственно поэтический / прозаический текст соотносится с маскулиным началом, песня выражает феминную субстанцию.

Помимо этого «Спринтер» и «Сталкер» отличаются друг от друга характером гендерного позиционирования; если первый демонстрирует двойную природу гендерной идентификации лирического «Я» с преобладанием мужской модели, то второй определяется акцентированием женской модели лирического «Я». Формально это соответствует

¹ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 86.

визуальному отражению гендерного позиционирования «я-нарратива» в оформлении поэтической диалогии. Одновременно подобный характер гендерного позиционирования формируется своеобразием коммуникативных стратегий Дианы Арбениной. В классификации коммуникативных типов лирических текстов, предложенной И.В. Романовой и Т.А. Матаненковой, «Спринтер» в абсолютном большинстве демонстрирует эготивный тип лирики, характеризующийся центрированием текста лирическим субъектом и редукцией адресата, что становится отражением преобладания в поэтическом сознании сосредоточенности на «Я». «Сталкер» же в большей степени тяготеет к апеллятивному типу, приметой которого оказывается единое обращение к тому или иному эксплицитному адресату, что выражает «направленность поэтического сознания и лирического субъекта на “ты”, другого»¹. При этом эготивный тип лирики наряду с безлично-адресным типом традиционно преобладает в мужской лирике, апеллятивный тип — в женской лирике.

Первой части поэтической диалогии Дианы Арбениной соответствует именно женский тип хронотопа, который может быть определен как перцептуальный хронотоп. Топонимическая структура, прописанная в том числе и на уровне названий лирических текстов («бостон», «сан-франциско», «испань», «питерская» и т.д.), становится ярким воплощением телесности женского письма, располагаясь в диапазоне «холодно — тепло». Данная оппозиция становится формой репрезентации лирического переживания «Я».

В противовес этому «Сталкер» характеризуется инверсией данных компонентов гендерной картины мира: доминантная женская модель идентификации «Я» компенсируется преимущественно мужским типом хронотопической организации. Наложение женского типа хронотопа на преимущественно мужскую модель гендерной идентификации лирического «Я» и наоборот формирует «плавающую» природу «я-нарратива» и становится способом репрезентации его полицентричности. Примечательно, что авторская концептуализация дуальности гендерной картины мира именно на этом уровне

¹ Романова И.В., Матаненкова Т.А. Проблема лирической коммуникации в раннем творчестве Татьяны Бек // Вестник УдмГУ. — 2009. — № 5—3. — С. 92—100.

оборачивается внутренним утверждением ее женской природы, а синхронизация перцептуального и концептуального хронотопов может быть рассмотрена как одна из стратегий женского письма, предполагающая уничтожение бинарной оппозиции «внутреннее — внешнее».

Манифестируемая дуальность гендерной картины мира репрезентируется также унификацией гендерных стереотипов, что особенно заметно в первой части поэтической диалогии. Поведенческие модели и психологические качества практически никогда не позволяют определить биологический пол субъекта речи. Только глагольные формы и обращения позволяют определить грамматический пол лирического героя. Деконкретизация пола обеспечивается одновременной реализацией в отношении лирического «Я» разных гендерных ролей; причем их унификация обеспечивается центрированием вокруг образа *мальчика* («без названия», «арапчонка», «в низовьях французских рек», «бредбери», «сын», «поэту мусора и брамса», «четыре недели»). Подобное совмещение гендерных ролей приводит к унификации гендерных стереотипов мужского и женского, акцентируется внимание на общих приметах, например, таких как защита, актуализируемая как в материнской ролевой модели, так и в мужской модели защитника.

В качестве еще одного примера конструирования «я-нарратива» в женской рок-поэзии нам хотелось бы обратиться к музыкальному творчеству Диляры Вагаповой — автору текстов и музыки казанской рок-группы «Мураками», основанной в 2004 г. Если при реконструкции «я-нарратива» Дианы Арбениной в качестве материала были выбраны поэтические сборники, то в данном случае мы обращаемся к такому концептуальному для рок-поэзии жанровому образованию, как альбом¹. К настоящему времени группа выпустила пять студийных альбомов: «Чайки» (2006), «Телеграмма» (2009), «Верь» (2011), «Моя» (2013), «Без суеты» (2015). «Я-нарратив» во всех альбомах конструируется главным образом через субъектно-объектные отношения и отношения субъекта с окружающим миром. Подобная Я-презентация

¹ Подробнее о концептуальности альбома см.: Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — М.: Intrada: Издательство Кулагиной, 2010. — С. 77—191.

позволяет слушателям / читателям фиксировать эволюцию внутреннего мира лирической героини, как и в случае с Д.С. Арбениной, биографически достаточно близкой поэту.

Лирическую героиню в дебютном альбоме «Чайки» отличает внутренняя конфликтность, спор с собой относительно своего бытийного существования. С одной стороны, лирическая героиня не желает существовать «здесь» и «сейчас». Ее мир — «на небе», «далеко», поэтому основным мотивом всего альбома можно однозначно назвать мотив полета, а центральным образом-символом — небо:

*Полетим на небо,
полетим далеко¹.*

*Там, где ты — я летаю,
Там, где ты — я пою.*

Полет для лирической героини всегда соотносится с любовными переживаниями: зачастую она отправляется «летать» со своим возлюбленным, при этом явно выстраивая оппозицию «мы / все»:

*Я открою все двери,
Улетим мы на небо,
А все останутся под стеклом.*

Однако вместе с чувством влюбленности лирическая героиня ощущает свое одиночество, свою «инаковость»:

*Ты меня не губи, одиночество...
Я и так без имени и отчества.*

С другой стороны, лирическая героиня Д. Вагаповой понимает, что мечта романтически настроенной девочки о прекрасном далеком мире — всего лишь мечта, и никуда от мира действительности уйти

¹ Цитаты рок-композиций даются по официальному сайту группы «Мураками»: <http://www.murakamiband.ru>

не удастся. Подобное осознание происходит за счет актуализации мотива взросления лирической героини¹:

*Я, наверно, стала взрослой,
Как мне жаль...
Отвечаю на вопросы:
«Раздолбай».
До свидания, мама с папой!
Ну, пока!
Не догоните, ребята,
вы меня!*

У нее появляются мысли, возвращающие героиню от небесного к земному:

*Это ненормально за ветром к небу.
Это ненормально летать.*

Кульминационной в развитии внутреннего конфликта становится рок-композиция «Я отучаюсь летать». Здесь декларируется и желание героини расстаться со своей мечтой, и сложность выполнения поставленной задачи:

*Я, как и прежде, хочу измениться,
Но нету сил, и некому больше помочь.*

¹ Мотив взросления лирической героини является практически обязательным для женской рок-поэзии конца 1990—2000-х годов. Так, например, он декларативно присутствует в рок-композиции Земфиры Рамазановой (группа «Земфира») «Созрела». Стоит отметить, что ориентация казанской рок-поэтессы на творчество Земфиры Рамазановой достаточно заметна. Она проявляется на многих структурных уровнях. Так, например, актуализированный в рок-композиции «Тук-тук» мотив суицида отсылает нас именно к женской рок-поэзии З. Рамазановой. Да и заглавие одной из рок-композиций с альбома «Чайки» — «Ромашка» — явно соотносится с треком «Ромашки» уфимской поэтессы.

В эмоциональном состоянии героини появляется протест против действительности и вызов окружающим:

*Бейте в сердце,
Жгите крылья,
Я отучаюсь летать.
Слейте с грязью,
Смешайте с пылью,
Мне наплевать.*

В последнем треке альбома «Слышишь» перед нами предстает измененный образ лирической героини. Внутренняя конфликтность исчезает, и ее творческая энергия¹ становится направленной на преобразование мира. Поддерживает эту энергию, безусловно, любовь:

*Там есть океан любви...
Я нырну в него и мир
станет чище и добрей.*

Иными словами, в финальном произведении альбома лирическая героиня осознает свою миссию в этом мире: она создана, чтобы мир стал «чище и добрей», а движущей силой процесса преображения должно стать любовное переживание.

Следующий альбом группы «Телеграмма» продолжает основные послы дебютной работы. Ипостась теурга в образе лирической героини занимает одно из ведущих мест. Актуализированный в первом альбоме мотив недовольства окружающей действительностью и желание преобразовать ее наиболее ярко звучит в рок-композиции

¹ Здесь нужно сказать об одной ипостаси лирической героини — ипостаси Поэта. Она открыто заявлена в первом треке альбома «Закрывая небо»: «Закрывая небо облаками, / Бог послал мне новую мечту. / Все, что будет между нами / Я об этом в песнях напишу». Интересно отметить вариацию третьей строчки процитированного четверостишия в заключительном куплете рок-композиции: место строчки «Все, что было между нами» занимает строчка «Все, что будет с МУРАКАМИ». Подобная деталь, безусловно, сближает героиню и биографического автора.

«Жанна Д'Арк». Лирическая героиня живет в мире, «где любовь не нужно даром», и подобный мир представляется ей нежизнеспособным. Лирическая героиня стремится внести в него любовь, добро и красоту — традиционные человеческие ценности:

*А я не Жанна Д'Арк.
Я просто так — воюю
За перемены, за добро, за красоту
Я воюю.*

Свое развитие идея преобразования мира получает в связи с конкретизацией пространственно-временного континуума стихотворений: если в «Чайках» основным хронотопом было уже отмеченное небо, то в «Телеграмме» лирическая героиня вписывается в два реальных топоса. Первым из них является Казань. В данном случае можно наблюдать отмеченное нами обострение внимания у современных авторов «к проблеме национальной и даже региональной самоидентификации»¹. Образ Казани создается с помощью упоминания топонима («Начинаю отсчет от Казани») и вследствие употребления словосочетания «нулевой километр», вынесенного в название одной из рок-композиций («0 км»). В данном случае имеется в виду памятный знак «Географический центр Казани» (другое название знака — «Нулевой меридиан»), сооруженный на улице Баумана — центральной пешеходной улице Казани. По мысли лирической героини, изменение городского облика должно произойти за счет строительства Китайской стены:

*Это мой нулевой километр!
Начинаю отсчет от Казани...
Мы построим Китайскую стену здесь!
Камень за камнем...*

Таким образом, в данном случае идея преобразования «абстрактного» мира замещается видоизменением «конкретного» города, что

¹ Бреева Т.Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности: автореферат дис. ... д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 2011. — С. 3.

позволяет говорить, с одной стороны, об относительной приземленности идеи лирической героини (преобразование не как таковое, а преобразование облика города, имеющее символическое значение вхождения города в число мировых культурных центров), а с другой стороны, указывает на совсем не тривиальную, романтически безумную мысль.

Вторым топосом, в который оказывается вписана лирическая героиня, становится собирательный образ Урала (рок-композиция «ПроУрал»):

*На том берегу Урала
В реке превращусь в кораллы.
И только для тебя
Останусь там...
И только для тебя
Сотру моря и океаны.*

Здесь в отличие от вышерассмотренного текста преобразование «конкретного» топонима не происходит, но «конкретный» топос становится местом преображения не только «абстрактного» мира (исчезновение морей и океанов), но и самой себя (превращение в кораллы). Следует отметить, что, как только исчезает конкретная топонимика, восстанавливается жесткое неприятие действительности и желание покинуть «абстрактный» скучный город, а также «перевернуть весь мир» (рок-композиция «Мандарины»).

В финале альбома актуализируется проблема, до этого в творчестве Д. Вагаповой не поднимавшаяся, — проблема времени. Она декларативно демонстрируется в двух последних композициях альбома — «Время» и «Телеграмма». В первой композиции отношение лирической героини ко времени негативное: лирическому объекту она предлагает «поймать за волосы время», а сама пытается от времени «ускользнуть внезапно», переведя часы. Однако окончательного преодоления времени не происходит. Рефреном звучит фраза: «Улетели или нет», проецирующая мысль о том, что лирическая героиня не чувствует этого самого преодоления. Указанную потерю ориентации в пространстве также поддерживает фраза: «Ты далеко, ты слишком близко». Однако в финале текста отмечается торжество героини над

временем путем косвенного ее включения в пространство вечности: «Смотри в мои глаза. / В них отраженье рая», что может указывать на случившееся преодоление времени.

Если в композиции «Время» отношение лирической героини ко времени сопернически-агрессивное, то в тексте «Телеграммы» отношения характеризуются как дружественно-интимные. Это объясняется тем, что в данной композиции автором реконструируется образ прошлого, в то время как в предыдущем тексте время — исключительно настоящее. Образ прошлого реализуется через включение темы детства и связанные с ним воспоминания: галоши, детские пластинки, выпущенные «Мелодией», маленькие мальчики. Лирическая героиня не только вспоминает свое детство, но и пытается изменить его. С ее точки зрения, подобное возвращение возможно, поскольку прошлое — ее союзник: оно так же, как и она, находится в оппозиции к настоящему. Поэтому лирическая героиня надеется найти «всех обиженных маленьких мальчиков», обязательно попросит «прощения / Рисунок мелков и карандашей». Ситуация прощения важна для лирической героини, потому что она понимает, что навсегда прощается с детством, и заявленный в песне первого альбома «Стала взрослой» мотив взросления здесь получает свое логическое продолжение и завершение.

Альбом «Верь» демонстрирует собой новый этап развития лирической героини. При реконструкции «я-нарратива» этого альбома можно было бы указать на особую близость состояний лирической героини и ее автора, поскольку Д. Вагапова в это время испытывает сильное любовное чувство, которое завершается свадьбой с ее возлюбленным. Но, как справедливо сформулировал А.Э. Скворцов, «каким бы ни был первотолчок к написанию произведения, сводить окончательный результат к биографическим предпосылкам нельзя»¹. Поэтому акцент на автобиографичность образа лирической героини опущен.

Лирическая героиня «Верь» — не девочка-подросток, настроенная романтически, пылко влюбленная и пытающаяся изменить мир, коей она была раньше. «Открещивание» от этого образа происходит уже в

¹ Скворцов А.Э. Истоки и смысл поэмы Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)» // Ученые записки Казанского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. — 2007. — Т. 149. Кн. 2. — С. 166.

первом треке «Нимфетка», в котором повзрослевшая героиня наставнически обращается к своему адресату:

*Что плачешь ты, марионетка?
Порву осокой твой язык!
Ну что ж ты, глупая нимфетка,
К таким лобзаньям не привыкла?*

Перед нами по-прежнему влюбленная девушка, но, в отличие от героини предшествующих альбомов, действительность ее полностью устраивает. Она понимает, что если рядом с ней возлюбленный, то все остальное не стоит принимать во внимание:

*Если рядом,
Все не страшно,
Все путем!
Если рядом,
Жизнь прекрасна —
Мы вдвоем.*

Однако по-прежнему лирическая героиня верит в сказки («Сказка») и все так же мечтает о необычайных приключениях («Уют»):

*И если со мной рядом, так давай
Быстрее передвинем планы, расписание.
В корабли сядем и взлетим!*

Следует обратить внимание на включение в художественный мир Д. Вагаповой еще одного центрального образа-символа, тесно соотносимого с лирической героиней. Если в предыдущих альбомах таким образом выступал образ неба, то здесь к нему добавляется образ весны. Он становится символическим отображением счастливого состояния героини и ощущения полноты бытия от нахождения со своим возлюбленным:

*С кем-то рядом я бесцветна,
Но с тобой весна.*

*Восьмой день счастья.
Ты скажешь мне: «Здравствуй!»
И мы побежим на свидание.*

Спасибо тебе за весну и за честность¹.

Таким образом, Д. Вагапова актуализирует синонимическую пару «лирическая героиня — весна», обозначая «солнечное настроение» своей героини и ее безоблачные отношения с возлюбленным.

В альбоме «Моя» бросается в глаза исчезновение того безмятежного состояния лирической героини, которое можно было наблюдать в альбоме «Верь». Уже в самом начале появляется мотив распада единения между возлюбленными. Он декларативно заявляется в композиции «Бред»:

*В безотрывном процессе вранья
Мы разделены на ты...
Мы разделены на ты и я.*

На символическом уровне подобная ситуация эксплицируется через замену образа весны осенью:

*Мне хватит трех бранных слов
Чтоб май превратился в осень.*

Здесь же появляются мысли о расставании: «И если нам не по пути — / Прощаю...», героиня испытывает чувство одиночества, грусти и душевной пустоты («Капуста»). Причиной такого поворота в отношениях становится, скорее всего, какое-то неверное решение со стороны героини:

*Прости, что уже решено.
Жалею...*

¹ Композиция «Откровения двоих» из всех произведений Д. Вагаповой отличается тем, что она написана от мужского лица. Подобное (не характерное для этого этапа творчества поэтессы) гендерное смещение позволяет посмотреть на свою героиню со стороны и тем самым закрепить тесную связь образов лирической героини и весны.

Однако утрата сложившейся гармонии не ведет к появлению трагизма и отчаяния. Лирическая героиня осознает, что идеальными на протяжении всего их развития отношения быть не могут: спокойное течение жизни возлюбленных обязательно нарушается разного рода неприятностями, недопониманием друг друга, ошибками. Но все это, по мнению героини, — лишь минутные явления, которые пройдут, вновь уступив дорогу счастливому бытию влюбленных:

*Зима растаяла и не спеша прошла,
Весна, лето-лето-лето, осень и опять она.
Весна без сна, весна без сна.
Весна без сна, весна без сна.*

Способом преодоления размолвки должны стать, с одной стороны, воспоминания («Закрой / Своей рукой / Глаза моей весны / И прошлое верни»), а с другой — обновление отношений («Зарыться б в капусту и для тебя родиться, / Снова родиться!¹»).

Также новаторство в разработке образа лирической героини альбома «Моя» заключается в появлении новой ипостаси — ипостаси медийной личности. То, что ее героиня обладает творческими способностями, Д. Вагаповой так или иначе упоминается во всех альбомах. Так в уже упоминавшейся композиции «Закрываая небо» с первого альбома «Чайки» лирическая героиня предстает как автор песен группы «Мураками», а умение героини петь декларируется в композициях «Стала взрослой», «Успокой» (обе композиции входят в альбом «Чайки»), «Маринад» (альбом «Моя»). Однако в данном случае речь шла скорее о «любительском» пении, нежели о «профессиональном» исполнительском мастерстве.

В данном альбоме с первой композиции актуализируется образ успешной исполнительницы. Группа «Мураками», лидером которой является героиня, дает концерты («Не ищу тебя глазами на концерте Мура-

¹ Мотив рождения лирической героини соотносится с мотивом проникновения друг в друга («я вся в тебе»), который должен разрешить состояние разделенности героев. Кроме того, на преодоление этого состояния работает мотив молчания: «И молча уйдем!», «Мы лучше вместе на балконе помолчим». Молчание позволяет объединить лирическую героиню и возлюбленного в одно целое и научить друг друга понимать без слов.

ками!!!»); героиню показывают по телевизору («Ты смотришь опять “Догвилль” / И ищешь меня в эфире»). Тем не менее медийность лирической героини не отражается на ее отношениях с возлюбленным. Свою известность и узнаваемость лирическая героиня воспринимает спокойно, а все ее внимание, как и прежде, нацелено на свою личную жизнь.

Последним на сегодняшний день альбомом группы «Мураками» является альбом «Без суеты». Уже в самом первом треке — композиции «Невозможно» — фиксируется расшатывание гендерных границ:

*Я устаю от тупых обид,
От обвинений — «ты ядовит»!
И от запретов — «Это мое».*

Как мы видим, краткое прилагательное «ядовит» употреблено в мужском роде, а поскольку это фраза есть обращение к лирическому субъекту, то можно сделать вывод о том, что текст написан от мужского лица¹ (стоит заметить, что половая принадлежность субъекта проявляется только в этой строчке текста). Сам дискурс этого произведения определяется именно как маскулинный, а общая эстетика отсылает к отечественному року 1980-х — нонконформизм, борьба, принципиальность. Данный феномен можно прокомментировать двояко. С одной стороны, текст гендерно не маркируется, в нем утверждаются не привязанные к полу рокерские (да и, наверное, общечеловеческие) ценности, и выбранная форма подачи материала (от мужского лица) кажется традиционнее и привычнее для подобных заявлений. С другой же стороны, произведение отображает кризис (само)идентичности, наиболее отчетливо декларируемый в рок-композиции «Кто я? Кто ты?»

*Я так боюсь на себя посмотреть,
Я так боюсь обо всем этом петь,
Я так боюсь запах вечной войны,
Я так боюсь... Кто я? Кто ты?*

¹ Примечательно, что рок-композиции, написанные от мужского лица, закольцовывают альбом. Правда, последняя песня «Пальцем в небо» исполняется дуэтом с Владимиром Уриевским, поэтому она могла изначально мыслиться либо как дуэтная (в тексте куплеты написаны от мужского лица, в припевах появляется нерасчлененное «мы»), либо как явление ролевой лирики.

Отмеченный кризис развивается во второй композиции альбома «364», его проявлением становится желание лирической героини изменить свой облик и поведение:

*Все бывает не так как хочется.
Я сегодня не буду добрая.
Я надену ногти красные.
Может выгоню одиночество.
Нарисую себя «я новая».*

Возникновение подобного мироощущения обусловлено актуализацией проблемы «человек — время», однако кризисность объясняется не столько взаимоотношением лирической героини и времени (что уже было ранее), сколько внутренним переживанием времени лирической героиней. Она осознает, что время движется по кругу, представляет собой «дурную бесконечность» (Г. Гегель), и разорвать этот круг, изменить что-то вокруг себя невозможно:

*До рассвета
Нам осталось
Ровно 364 дня
Ничего не поменялось...
Завтра будет точно так же как вчера.
Как вчера.*

Именно вследствие этого в альбоме возникает метафора жизни как черно-белого кино и фильма, который нельзя переснять:

*Мы два героя черно-белых кинокартин,
По-прежнему одна, по-прежнему один

И этот фильм не переснять, по крайней мере,
Хотя б так вышло.*

Метафора жизни как черно-белого кино поддерживается устойчивой осознанием лирической героини своей укорененности в прошлом, причем эта укорененность обнаруживается не только через прямые

декларации, но и через включение себя в мифологическую картину мира («Мафусаил моложе меня»). Основная эмоция, которую испытывает лирическая героиня, — потерянность:

*Бей по прямой
Мы просто потеряны в прошлом.*

*На глазах
Растает прошлого след,
Ты имя потеряешь за мгновенье.
На часах
Не отыскать нам ответ,
И в безысходность неповиновеньем.*

Однако по закону жанра сказка не может закончиться плохо, поскольку этот альбом (впрочем, как все предыдущие) являет собой вариант любовной сказки Д. Вагаповой. Все противоречия, конфликтные ситуации и внутренний дискомфорт разрешаются в финальной композиции «Пальцем в небо», где вновь возникают мотивы любви как всепобеждающей силы и полета, а также образ неба:

*И не важно кто мы, кто мы...
И не страшно где мы, где мы...
Пытаемся что-то найти, потерять.
А кто-то уже научился летать.
Пальцем в небо,
Бога щекотать.
Пальцем в небо,
Только Бога щекотать.*

Таким образом, можно говорить об эволюции лирической героини Д. Вагаповой, которые происходили на протяжении пяти альбомов: романтически настроенная девочка, пытающаяся перестроить мир, сменяется популярной рок-исполнительницей, искренно любящей и верящей в любовь как в высшую силу.

Подводя итоги главы, нужно сказать, что в ней были рассмотрены концептуальные для методологии литературоведческого анализа в

гендерном аспекте работы Ролана Барта «Удовольствие от текста» и Жака Деррида «Шпоры: Стили Ницше». В этих статьях были обозначены и проанализированы принципы, приемы и черты поэтики, характерные для «женского письма». Барт отмечает телесность и поэтику разрыва, а также «невывысканность» в «женском» тексте; Деррида говорит о бессознательности, множественности и пародийности и цитатности. При анализе современной русской женской прозы нами отмечена последовательная работа с конструированием гендерной картины мира, что обуславливает трансформацию всех уровней текста, прежде всего пространственно-временного. Актуализация «женской» модели хронотопа предполагает особый характер репрезентации его перцептуальной природы, вычленение системы «частных» хронотопов, а также особого механизма перекодирования традиционной пространственно-временной модели, основу которого составляют жанровые и повествовательные стратегии.

Рассматривая специфику реализации гендерной картины мира в лирике, мы обнаружили конструирование «я-нарратива», который в поэтической диалогии Д.С. Арбениной характеризуется полицентричностью, инверсионностью гендерного позиционирования, «плавающей» гендерной природой лирического «Я», а в альбомах Д. Вагаповой — концентрацией на собственном «Я» и взаимоотношении с окружающим миром.

ГЛАВА 2

ГЕНДЕРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Еще одним аспектом гендерного изучения литературы становится сфера гендерных репрезентаций национальной идентичности. По справедливому замечанию Линды Эдмондсон, «антиномия “феминности” и “маскулинности” была важной составляющей концепта “русской идеи”, при этом Россия неизменно изображалась как женщина: негативно (слабой, пассивной, иррациональной) или позитивной (духовной, питающей своих детей, сильной нравственно)¹. Продолжает данную мысль О.В. Большакова: «Как и другие национальные идентичности, “русскость” исторически основывалась на понятиях маскулинности и феминности, и на рубеже веков тема мужского / женского дуализма играла центральную роль в национальной мифологии. Она получила достаточно глубокую разработку в противопоставлении государства, олицетворявшего мужское начало, непредсказуемой и темной “России-матушке”»².

В русской литературе первых десятилетий XX в. феминная природа России характеризуется замещением материнского архетипа архетипом Девы. Данная трансформация может быть объяснена целым комплексом причин, одной из них служит изменение характера русского Эроса, отличительной приметой которого, по мнению Г.Д. Гачева, является то, что «в России нет связи Неба и Земли как любовно-страстной вертикали». «Земля — не языческая богиня плодородия, не супруга <...>

¹ Эдмондсон Л. Гендер, миф и нация в Европе: Образ матушки России в европейском контексте // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования / под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. — М. РГГУ, 2009. — С. 422.

² Большакова О.В. Рец. на книгу: Гендер и национальная идентичность в культуре России XX века. *Gender and national identity in twentieth-century Russian culture* / Ed. by Н. Goscilo and А. Lanoux. — DeKalb: Illinois univ. press, 2006. — X, 257 p. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 5. История. Реферативный журнал. — 2009. — № 1. — С. 98.

не супруга в любви <...> но только мать с чувствами нежности и страдания»¹.

В противоположность этому культурное сознание рубежа веков характеризуется появлением особого «эротического» ракурса в восприятии России. Наличие подобного ракурса задается Вл. Соловьёвым, утверждавшим, что «небесный предмет нашей любви только один, всегда и для всех один и тот же — вечная Женственность Божия; но <...> задача истинной любви состоит не в том только, чтобы поклоняться этому высшему предмету, а в том, чтобы реализовать и воплотить его в другом, низшем существе той же женской формы»².

Хрестоматийным выражением «эротического» взгляда на Россию становится блоковский цикл «Родина». Подтверждением этого являются столь же известные высказывания Г.П. Федотова: «Россия-родина есть для Блока одно из воплощений Той, о которой он пел сначала под псевдонимом Прекрасной Дамы»³ и А. Белого: «“О Русь Моя! Жена моя!” — это отнюдь не метафора. Блок выражает сущность России образами Софии или “Светлой Жены”»⁴.

Обобщая подобный тип восприятия России, О.В. Рябов отмечает: «Этот мотив отношения к России как к возлюбленной отражается и в привлечении в философские текст <...> сюжетов освобождения Прекрасной Дамы рыцарем, пробуждения от сна Спящей Красавицы. Россия А. Белого — это Красавица, спавшая доселе глубоким сном, и одновременно — Мировая Душа. Иванов для характеристики отношения к России современников-славянофилов использует такие слова — “обретение невесты, высвобождение сокровенной реальности из плена окутавших ее чар”, которое есть “всегдашний и коренной мотив мужеского действия”. Бердяев, более того, настаивает, что именно

¹ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. — М.: Советский писатель, 1988. — С. 247.

² Соловьёв Вл. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России / сост. В.П. Шестаков. — М.: Прогресс, 1991. — С. 64.

³ Цит. по: Рябов О.В. «Матушка-Русь». Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. — М.: Ладомир, 2001. — С. 198.

⁴ Белый А. Воспоминания о Блоке / под общ. ред. В.М. Пискунова. — М.: Республика, 1995. — С. 414.

таким и должно быть отношение человека к Родине: “Образ родной земли не есть только образ матери, это также — образ невесты и жены, которую человек оплодотворяет своим логосом, своим мужественным светоносным и оформляющим началом...” <...> “Русская земля все оставалась женственной, все невестилась, все ждала жениха со стороны”»¹.

Господство «эротического» ракурса в историософии рубежа веков сочетается с представлениями о женственной природе грядущей идеальной эпохи. «Идея женского мессианизма преломляется у Мережковского через положение о трех Заветах. Он пророчествует о том, что вслед за Первым Заветом — Отца и Вторым — Сына будет явлен Третий Завет — Св. Духа, или Завет Матери; именно так он интерпретирует пророчества Апокалипсиса о том, что “семя Жены сотрет главу Змея”. Отец не спас, Сын не спас — спасет Мать»². Та же самая стадильность характеризует размышления Вяч. Иванова, утверждающего, что «грядущая эпоха — время возвышения женщины, возрастания значения женского начала в мире».

Сложность взаимодополнения феминного и маскулинного в структуре национального мифа регулируется идеей иерогамии — священного брака правителя и страны. По свидетельству О.В. Рябова, «...представления о стране как союзе двух начал, мужского и женского, берут начало в идее иерогамии — священного брака Правителя и Земли. Метафора брака правителя и его мистического тела известна и на Древнем Востоке, и в античном мире, и в Средневековье; проекцией идеи иерогамии на религиозные преставления стал, как отмечает К.-Г. Юнг, миф о священной свадьбе Жениха Христа и Невесты Церкви»³.

Художественной реализацией идеи иерогамии в историософском романе начала века становится сюжет расколдовывания и освобождения Спящей Царевны, который, как отмечает З.Г. Минц, является одним из самых распространенных в символистской мифологии; причем решение мифологемы Спящей Царевны оказывается совершенно

¹ Рябов О.В. «Матушка-Русь». Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. — М.: Ладомир, 2001. — С. 198—199.

² Там же. — С. 184—185.

³ Там же. — С. 48.

однотипным как в культурологическом, так и в историософском измерении. И в том, и в другом случае акцентируется потенциальность идеального женского начала, которая не может быть реализована вне мужского логоса. «Вечная Женственность в “Смысле любви” Вл. Соловьёва отлична от трипостасного Бога, в ее основе лежит чистое “ничто”, но она воспринимает от Бога образ абсолютного совершенства и является “вечным предметом” и “живым идеалом” Божьей любви, потому и должна воплотиться в многообразии форм и степеней как “живое духовное существо”. Она потенциальна и пассивна, что позволяет ей выполнять волю Творца. Однако женственность есть не простая пассивность, а активная пассивность: она призывает и ожидает схождения Божественной полноты неба и оплодотворения ее творческим духом Божества»¹.

Одним из самых ярких вариантов реализации данного сюжета становится романистика Д.С. Мережковского и А. Белого. И в том, и в другом случае мистериальная символика, присущая данному сюжету, определяет мифопоэтическую основу текста, художественное воплощение которой, однако, разнится. Д.С. Мережковский в большей степени ориентирован на символизацию женской парадигмы образов, образующей разные ипостаси мифологема России. Их взаимодействие обеспечивает реализацию мистериальной символики, связанной с обнажением софийного лика России. В романе А. Белого «Серебряный голубь» мистериальная символика полностью определяет мифопоэтический сюжетный план, раскрывающийся через инициацию главного героя — Петра Дарьяльского.

В трилогии Д.С. Мережковского «Царство Зверя», а точнее в двух ее последних частях — «Александр Первый» и «14 декабря» сюжет расколдовывания и освобождения Спящей Царевны раскрывается актом преображения, репрезентируемым посредством евангельской притчи о Марфе и Марии: Россия интерпретируется как Марфа, преображающаяся в Марию. Реализации данной мифопоэтической основы подчинены все уровни текста, прежде всего сюжетный: восстание декабристов открыто интерпретируется в контексте этих мифопоэтических построений. Именно через эту евангельскую притчу характеризует восстание

¹ Гулюк Л.А. Мифологема женственности в культуре Серебряного века: дис. ... канд. филос. наук. — Белгород, 2007. — С. 100.

Рылеев: «Все наше восстание — Мария без Марфы, душа без тела». В более широком контексте акт преображения утверждается в начале романа «Александр Первый» князем Александром Николаевичем Голицыным, дядей Валерьяна Михайловича Голицына, говорящим «о состоянии Марии, долженствующем заменить состояние Марфы».

Мифопоэтическая основа определяет структуру мифологемы России, основу которой составляет особое соотношение ипостасей Матушки-Руси и софийного лика, конструирующее триединую модель софийности. Художественной реализацией этой модели становится символический ряд образов-репрезентантов, среди которых центральное положение занимают образы Софьи Дмитриевны Нарышкиной и Марьи Павловны Толычевой. При этом, так же как и в трилогии «Христос и Антихрист», образ Софьи в романе удваивается: Софья Дмитриевна Нарышкина соотносится с сестрой Пестеля — Софьей.

Проекция образов Софьи и Марии на мифологему России очень четко маркирует две ее ипостаси — земную и небесную, первая из которых структурируется архетипом Невесты, вторая — архетипом Жены: «Как в последнем пределе земля и небо — одно, так Софья с Маринькой; обе вместе — земная и небесная; и в обеих — одна, Единственная»; «Да, Матерь, Матерь Пречистая! — подумал он. — Родная мать-земля. Мать и Невеста вместе. На муку крестную, на смерть — за нее, за Россию, Матерь Пречистую!». Вычленение третьей материнской ипостаси софийности происходит на основе богородичного комплекса. Открытой репрезентацией Софии — «Матери мира как жизнедательницы» становится в романе «14 декабря» образ «Единственной», примиряющей в душе Голицына земную и небесную ипостаси России, Софью и Марию. Благодаря подобной конструкции Д.С. Мережковский избегает открытой аллегоризации мифологемы России, сохраняя ее символическую подвижность и динамичность.

Мифопоэтическая основа определяет проблемный уровень, связанный с обнажением истинного софийного лика, на первый план выходит вопрос о природе национального «Мы»: и в «Александре Первом», и в «14 декабря» акцентируется безобразность национального целого, требующая преображения. Ярче всего безобразность национального лика раскрывается в образе Крылова: «Так и пахло на Голицына от этой крыловской туши, как из печки, родным теплом,

родным удушьем. Вспоминалось слово Пушкина: “Крылов — представитель русского духа; не ручаюсь, чтобы он отчасти не вонял; в старину наш народ назывался *смерд*”».

Эмблематизация непреображенной России, которая символизируется евангельской Марфой, в образе Крылова подчеркивается его включением в грибоедовский реминисцентный ряд. Итоговые слова князя Валерьяна, сказанные в отношении Крылова, создают основу для сближения героя с образом Фамусова. «Какая рожа, Господи! А умен, еще бы! Может быть, умнее нас всех... Только вот никак не решит: “Не больше ли вреда, чем пользы от наук?”», — становятся своего рода парафразом фамусовской реплики «Уж коли зло пресечь: / Забрать все книги бы да сжечь». Более того, разговор Голицына и Крылова о доносе, написанном на баснописца («Филарет Московский, составитель Катехизиса, предлагал запретить большую часть басен Крылова за глумление над святыми, так как в этих баснях названы христианскими именами бессловесные животные — медведь — Мишкой, козел — Ваською, кошка — Машкой, а самое нечистое животное, свинья — Февроньей»), также может рассматриваться как парафраз реплики Загорецкого: «Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами, / Был цензором назначен я, / На басни бы налег; ох! басни — смерть моя! / Насмешки вечные над львами! над орлами! / Кто что ни говори: / Хотя животные, а все-таки цари».

Таким образом, безобразность национального тела воспринимается Д.С. Мережковским как свидетельство потенциальности мифологемы России, которая должна быть реализована актом преобразования «Марфы в Марию». На образно-символическом уровне воплощением этой мифопоэтической основы становится взаимосоотнесенность трех ликов мифологемы России.

Структура образа Софьи, становящегося символизацией первой ипостаси мифологемы России, подчинена общей поэтике двойничества, характерной для «Александра Первого». Наиболее отчетливо это высвечивается в описании последних дней жизни героини: «Злоба засверкала в глазах ее, и от этой злобы стало ему еще жалче. <...> Вдруг наклонилась и стала целовать руки его; плакала, но лицо было ясное, тихое; тихая, ясная улыбка». Однако гораздо последовательнее усложнение образа Софьи происходит посредством его включения в достаточно обширный реминисцентный ряд.

Как не раз отмечалось исследователями, начало романа Д.С. Мережковского очень четко сориентировано на «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Проекция «Горе от ума» фиксируется не только в отношении Валерьяна Голицына, но и отчасти определяют образ Софьи Нарышкиной, прежде всего благодаря ситуативному тождеству. Героиня включается в любовный треугольник, полностью дублирующий треугольник Софья — Чацкий — Молчалин / Софья Нырышкина — Валерьян Голицын — Андрей Шувалов; этот треугольник создается близостью характеристик, причем как этой образной триады, так и других героев, присутствующих на концерте в доме Нарышкиных. Помимо этого в романе реализуется часть интриги грибоедовской комедии: свидание Молчалина и Лизы, случайным свидетелем которого становится Софья, дублируется свиданием Марьи Антоновны Нарышкиной — матери Софьи — и князя Андрея — ее жениха, невольно наблюдаемого героиней.

Параллель с грибоедовской Софьей сочетается в образе Софьи Нарышкиной с апелляцией к образу Сони Мармеладовой. Эта последняя менее очевидная отсылка поддерживается в романе, во-первых, первоначальной портретной характеристикой героини: «Вся не от мира сего; слишком хрупкая, тонкая, прозрачная; кажется, душа видна сквозь тело, как огонь сквозь алебастр: вот-вот не выдержат стенки лампы, огонь разобьет их и вырвется наружу», во-вторых, темой убийства, которая становится неизменным предметом обсуждений Софьи и князя Валерьяна (на уровне авторского высказывания отчетливо воспроизводится мысль Ф.М. Достоевского о преступлении как убийстве самого себя).

Именно двусоставность реминисцентного ряда в конечном итоге определяет сложность рисунка образа Софьи, двойственность которого приобретает в романе не психологический, а символический смысл. В данном случае принципиальной становится утверждение невозможности акта преображения «Марфы в Марию» в контексте смыслового потенциала архетипа Невесты. Свидетельством этого выступает последовательность воплощения в образе Софьи Нарышкиной жертвенной модели, которая связывается с ситуацией «низвержения» героини в тварный мир, поэтому положение жертвы в равной степени свойственно ей в отношениях с ее матерью — Марьей Антоновной Нарышкиной, женихом — графом Андреем Петровичем Шуваловым и даже князем Валерьяном Голицыным.

В первых двух случаях фиксируется ситуация разрыва, подчеркивающая иноприродность героини. Образ Софьи Нарышкиной, как, впрочем, и Софьи Пестель, подчеркнута асексуален. В восприятии героини эротическая тема носит акцентированно сниженный характер; более того, она включается в традиционную для Д.С. Мережковского ситуацию ложного двойничества. Марья Антоновна Нарышкина в сознании Софьи становится ложным двойником «настоящей маменьки» — императрицы Елизаветы Алексеевны. В этой градации далеко не последнее место занимает открытая сексуальность Марьи Антоновны, соприкоснувшись с которой Софья в очередной раз заболевает.

Несколько иначе жертвенная модель реализуется в отношениях героини с Валерьяном Голицыным, здесь на первый план выходит обыгрывание евангельской заповеди о соблазнении «малых сих»: рассказ Голицына о нынешнем состоянии России рассматривается как разрушение «вечной правдой земли» «вечной правды небес»: «Нет, не я, а ты, что ты со мной сделал?.. Ничего я не знала, была глупая девочка, ребенок; спокойна, счастлива. Ты пришел и разрушил все, возмутил, соблазнил... Помнишь, на концерте Виельгорского? От этого я и больна, умираю. Ведь об этом сказано: *лучше бы мельничный жернов на шею...* Я же тебя не спрашивала. Начал, — так и кончай... И чего теперь испугался? Что донесу, что ли? А может, и донесу... Знаю все, не обманешь, знаю, чего вы хотите...». Появление мотива соблазнения становится одним из самых ярких свидетельств «низвержения» героини и своеобразным признанием невозможности преобразования, не случайно предсмертная просьба Софьи о встрече и примирении Александра и Голицына так и осталась невыполненной.

Помимо этого ипостась Невесты, маркирующая традиционный для Д.С. Мережковского этап андрогонистических отношений героя с ликами софийности, реализуется в романе «14 декабря» в системе отношений «декабристы — Вольность». Именно идея вольности становится своеобразным эквивалентом «интимно-романтического» аспекта софийности. Так Пущин, конспирируя деятельность тайных обществ и перефразируя пушкинские строки, сообщает Мариньке, что в Петербурге Голицына ждет «невеста красавица; имя с В...»: «— Почему с В? Ах, да, — “Вольность”, — догадался Голицын...».

Две другие ипостаси софийного лика России раскрываются в романе «14 декабря» в сложном соотношении друг с другом, что позво-

ляет соединить «вечную правду земли» с «вечной правдой небес»: «Вспомнил, как после свидания с нею (Маринькой. — Т.Б.) в саду Алексеевского равелина целовал землю: “Земля, земля, Мать Пречистая!”. И как Муравьев, в последнюю минуту перед виселицей, тоже целовал землю. Вспомнил предсмертный шепот его сквозь щель стены: “Не погибнет Россия — спасет Христос и еще Кто-то”. Тогда не знал, Кто, — теперь уже знал. Радость, подобная ужасу, пронзила сердце его, как молния: Россию спасет Мать». Причем, эти две ипостаси вполне четко вписываются в иерогамный сюжет. Это касается главным образом отношений Голицына с Маринькой, образ которой объединяет в себе богородичный комплекс и мифологему «Жены, облаченной в Солнце». Свидетельством сопряжения двух ипостасей мифологемы России может служить в романе «14 декабря» обращение к Мариньке — «маменька».

Актуализация богородичного комплекса обеспечивается в романе обыгрыванием концепта «русская женщина», сложившегося в литературе XIX в., причем в его интерпретации Д.С. Мережковским отчетливо прослеживается игра с некрасовской традицией. На уровне сознания героев, прежде всего Голицына, обыгрывается некрасовский мотив поруганной России, именно он составляет содержание его речи «о русских помещиках-извергах», обращенной к Софье.

В отношении же самого образа Мариньки актуализируются два реминисцентных ряда: совершенно очевидный некрасовский, отсылающий все к тому же концепту «русская женщина», и ряд Ф.М. Достоевского. Вторая реминисцентная отсылка формирует образную пару Софья Нарышкина / Соня Мармеладова — Маринька / Авдотья Романовна Раскольникова. Последняя параллель поддерживается ситуативным тождеством: приезд Авдотьи Романовны к Лужину в Петербург дублируется поездкой Марьи Павловны к Аквилонovu.

Некрасовские реминисценции открыто манифестируются в романе «14 декабря» «сюжетом» Екатерины Трубецкой, в который включается и Маринька: «Вообрази же радость мою, получив известие, что смертная казнь заменена каторгой, — и радость еще большую, что нам, женам, разрешено будет за мужьями следовать. Все эти дни мы с княгиней Екатериною Ивановною Трубецкою — какая прекрасная женщина! — хлопотали о сем и теперь уже имеем почти совершенную уверенность, что разрешение будет получено. Мне больше ничего не

нужно, как только быть с тобою и разделить твоё несчастье». Оба реминисцентных ряда фиксируют идею жертвенности и одновременно создают основу для иерогамных отношений.

В двух последних частях трилогии не только Голицын, но и большинство декабристов соотнесены с «материнской» софиологией; в биографии большинства из них либо фиксируется глубинная связь с материнским началом, как это происходит, например, в отношении Александра Ивановича Одоевского: «Мать любил так, что, когда она умерла, едва выжил»; либо появляется косвенное обозначение присутствия материнской символики в судьбе героя. Именно этот последний вариант активизируется относительно образа Рылеева, а точнее, его жены — Натальи Михайловны, образ которой в романе «Александр Первый» двойся: наряду с «пустенькой Натали», гордящейся знаками высочайшего внимания, которыми был удостоен Рылеев, появляется «умная и добрая Наташа» — «добрая мать».

Особую значимость материнской символике придает и неизменное подчеркивание детскости героев, которое чаще всего передоверяется писателем сознанию Голицына. Так при первой встрече с Голицыным в Петербурге Рылеев, напоминая герою об их встрече в 1814 г. в Париже, объясняет причину невнимательности Голицына изменениями, которые коснулись их всех: «— Да, только вы очень изменились, я и не узнал бы вас, — сказал Голицын, который вовсе не помнил Рылеева. — Еще бы, за десять-то лет! Ведь совсем дети были... “И теперь дети”, — подумал Голицын. — Русские дети взяли Париж, освободили Европу, — даст Бог, освободят и Россию! — восторженно улыбнулся Рылеев и сделался еще больше похож на маленького мальчика».

Детскость героев определяет значимость мотива игры, который в значительной степени характеризует всю деятельность декабристов. Причем «игра в заговорщиков» оказывается сродни не политической, а именно детской игре, которую, например, Голицын наблюдает в доме Рылеева.

Особенно ярко близость политической и детской игры фиксируется Д.С. Мережковским в эпизоде «бутылочного расстрела» Каховского, становящегося своего рода репетицией убийства царской семьи: «Стекла сыпались на пол с певучими звонами, веселыми, как детский смех. В белом дыму, освещаемом красными огнями выстрелов, чер-

ный, длинный, тощий, он был похож на привидение. И маленькому Петьке весело было смотреть, как Петька большой метко попадает в цель — ни разу не промахнулся. На лицах обоих — одна и та же улыбка. И долго еще длилась эта невинная забава — бутылочный расстрел».

Таким образом, материнский аспект софиологии в трилогии Д.С. Мережковского становится основанием для переосмысления детскости героев и подключения их к акту преобразования «Марфы в Марию».

Архетипический сюжет освобождения Спящей Царевны сохраняет свою значимость и в романистике А. Белого; при этом способом репрезентации выступает уже не столько женская образная парадигма как таковая¹, а реминисцентный план, отсылающий прежде всего к гоголевской «Страшной мести»². Эта отсылка, как известно,

¹ Свидетельством символической персонификации мифологемы России, характерной для творчества Д.С. Мережковского, становится декларативное обращение А. Белого с символическим потенциалом имени София. Образ Софьи Петровны Лихутиной подчеркнуто выведен за пределы апокалиптического «сюжета», смысловый потенциал определения «китайская кукла» не раз рассматривался в современных исследованиях, посвященных творчеству А. Белого.

² См.: Климова М.Н. Миф о колдуне и очарованной красавице в русской литературе // Вестник ТГПУ. Сер. Гуманитарные науки (Филология). — 2007. — Вып. 8 (71). — С. 60—66; Магомедова Д.М. Мотивы «Страшной мести» Н.В. Гоголя в романном цикле Андрея Белого «Москва» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская; отв. ред. М.Л. Спивак; науч. совет РАН «История мировой культуры»; Гос. музей А.С. Пушкина. — М.: Наука, 2008. — С. 398—403; Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь: Статья первая // Единство и изменчивость литературного процесса: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. — Тарту, 1982 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 604). — С. 112—126; он же. Андрей Белый и Гоголь: Статья вторая // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. — Тарту, 1983 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 620). — С. 85—98; он же. Андрей Белый и Гоголь: Статья третья // Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. — Тарту, 1986 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 683). С. 50—65; Пустыгина Н.Г. Цитатность в романе Андрея Белого

совершенно прозрачно манифестируется самим автором в «Луге зеленом»: «...общество — живое, цельное, нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное Существо, спящая Красавица, которую некогда разбудят от сна. <...> Путь жизни, как и путь смерти, — были одинаково далеки от нее. Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун, чтобы пытать и мучить ее в чуждом замке. Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемся с иноплеменным нашествием, чтобы сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга, или колдуну из страны иноземной, облеченному в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей»¹.

Реализацией сюжета освобождения Спящей Царевны в историко-софских романах А. Белого становится сюжет утраты и обретения Россией своей Мировой души: «Россия, проснись: ты не пани Катерина — чего там в прятки играть! Ведь душа твоя Мировая. Верни себе Душу, над которой надсмехается чудовище в огненном жупане: проснись, и даны тебе будут крылья большого орла, чтоб спастись от страшного пана, называющего себя твоим отцом. Не отец он тебе, казак в красном жупане, а оборотень — Змей Горыныч, собирающийся похитить тебя и дитя твое пожрать»².

Апокалиптическая сюжетика романов А. Белого репрезентируется как процесс обретения Россией своей Души. Формы реализации данного сюжетного варианта отличаются от романистики Д.С. Мережковского, женская образная парадигма которой выступает непосредственной персонификацией мифологемы России. Для романов А. Белого обращение к подобным открытым формам персонификации совершенно нехарактерно. Своеобразным свидетельством этого может служить травестирирование в романе «Петербург» символики имени Софья,

«Петербург». Статья I // Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по русской и славянской филологии. — Тарту, 1977. — Т. XXVIII. — С. 80—97 и т.д.

¹ Белый А. Луг зеленый // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. — М.: Искусство, 1994. — Т. 1. — С. 250—259.

² Там же. — С. 258.

имеющем вполне определенную традицию не только в символистской, но в русской литературе вообще¹.

Трансформация форм репрезентации связана прежде всего с убеждением А. Белого в «заданности» (экзистенциальности), а не «данности» национального мифа, поэтому если в романистике Д.С. Мережковского сохраняет свою актуальность представление о процессуальности становления национального мифа как движения к грядущему преобразению, то в творчестве А. Белого на первый план выходит индивидуальный опыт героя, репрезентативный по отношению к национальному целому. Н.В. Макшеева вполне справедливо отмечает, что «тайна рождения будущего мыслится Белым неотъемлемой от сокровенной жизни человеческой души»². Процессуальность в реализации национального мифа сменяется практикой осознания национальной жизни как сокровенной бытию собственной души.

Как следствие этого в «Серебряном голубе» на первый план выходят отношения Дарьяльского с собственной душой, преломляющиеся в разных призмах ее отражений — Кате и Матрене. Своеобразным подтверждением этого может служить общность характеристик состояния героя и окружающего его мира. В данном случае речь идет не о психологическом, а о символическом соответствии, позволяющем реализовать двuasпектность воплощения в романе архетипического сюжета о Спящей Царевне. С одной стороны, этот сюжет разыгрывается в отношениях героя с собственной душой. Здесь важную роль начинает играть неизменность упоминания о «злой тайне», преследующей Дарьяльского с раннего детства: «— Опять мне ты заглянула в душу, злая тайна! Опять глядишь ты на меня из темного прошлого... (кругом светляки, светляки проницали темь)... С детства за

¹ См.: Артемьева Т.В. Софиократические идеалы и эпистемологические утопии Михаила Хераскова // *Философский век: Российская утопия: от идеального государства к совершенному обществу* / отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. — СПб., 2000. — Альманах 12. — С. 13—47; Беневич Гр. Пути русской софиологии от Фонвизина до матери Марии // *Философский век: История как методология гуманитарных исследований*. — СПб., 2001. — Альманах 17. Ч. 1. — С. 232—239 и т.д.

² Макшеева Н.В. «Русская идея» в творческом сознании Андрея Белого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Омск, 2000. — URL: <http://dissertation2.narod.ru/avtoreferats8/r29.htm>

мной, с колыбели моей вы, шорохи, гонитесь... (лес дремучий, лес бесконечный подбирался к Целебееву, к самому, двумя охватывая крылами село; и далее он тянулся, далее)...». Ее внешним проявлением становится обморок, наступающий героя, после которого видится ему «рябая баба» (в дальнейшем варианте обморока становится сон, свои встречи с Матреной Дарьяльской определяет как движение в сон: «“Одно мгновение не спал, — на один миг проснулся, — думает Петр, — вот уже иду в сон”. Но по мере того, как подходит он к дубу, ему начинает казаться, что он вновь засыпает», «И уже герой мой вот — у старого дуба: сердце его замирает; тут он соображает, что перепутались его и ночи, и дни; но уже вспять нет возврата; и уже ему сладко жить в лихорадочном сне; лучше о Кате не вспоминать: ведь то прошлое умерло...»).

Обморок / сон обнажает состояние души, заглянувшей в «бездну», которое в контексте развития мифопоэтического сюжета уподобляется символической смерти, поглощению. Здесь особое значение приобретает место встречи Дарьяльского и Матрены — дупло старого дуба. Дуб как символизация бездны времен: «Еще неизвестно, что знал этот дуб и о каком прошедшем теперь лепетал он всею листвою; может — о славной дружине Иоанна Васильевича Грозного; может быть, спешивался здесь от Москвы захавший в глушь одинокий опричник, сидел тут под дубом в золототканой мурmolке с парчовыми кистями, бьющими прямо в плечо, в красных сафьянных сапогах, опершись на шестопер, а его белый скакун мирно без привязи пасся у дуба, и у малинового чепрака под седлом торчали — метла да на дорогу оскаленная собачья голова; и долго, долго глядел тот опричник в бархатный облак, проплывающий мимо, а потом вскочил на коня, да и был таков на много сот лет — все может быть; а может быть, в этом дупле после спасался беглый расстрига, чтобы закончить свои дни в каменном застенке на Соловках; и еще пройдет сотня лет, — свободное племя тогда посетит эти из земли торчащие корни; подслушает стон расстриги, грусть опричника, улетевшего на коне в неизмеримость времен; и вздохнет это племя о прошлом», — становится вместе с тем безличного родового начала, воплощаемого в образе Матрены.

Реализация через образ героини безличного родового начала подчеркивается в романе безобразностью как ее доминирующей характе-

ристики. Безобразность утверждается в романе благодаря омонимичности эпитетов — «безоб^разность» / «безоб^разность»¹, на протяжении всего повествования неизменно подчеркивается хтоничность и безобразность облика героини, концентрацией подобного восприятия становится определение «пребезобразна», появляющееся в главе «Матрена»: «А закати глаза столяриха: два на тебя уставятся зрячих бельма Матрены Семеновны; тут поймешь, она-то тебе чужда и, как ведьма, пребезобразна; а опусти долу она глаза и упрись ими в грязь, солому и стружки, да заскорузные свои руки сложи она на животе, — побежит по лицу тень, очерняются складки у носа, явственней в рябины кожа ее углубится, — а рябин-то многое множество, — мятым и потным станет лицо, и опять-таки выпятится живот, а в углах губ такая задрожит складочка, что одна срамота: будет тебе она вся — гуляющей бабой». Множественность «рябин», неизменность определения героини как «рябой бабы» становится эквивалентно безобразности Кудеярова, доминантной приметой образа которого выступает отождествление лица с разводами: «Не лицо — баранья, обглоданная кость: и при том не лицо, а пол-лица; лицо, положим, как лицо, а только все кажется, что половина лица; одна сторона тебе хитро подмигивает, другая же все что-то высматривает, чего-то боится все; друг с дружкой разговоры ведут: одна это: “я вот, ух, как!”, а другая: “ну-ка, ну-ка: что — взял?” А коли стать против носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то все».

Кроме того, важной составляющей безобразности героини становится характеристика ее глаз, определяемых либо через символическую слепоту («зрячие бельмы»), либо через маринистическую символику: «Погляди ей в глаза, и ты скажешь: “какие там плачут жалобные волынки, какие там посылает песни большое море, и что это за сладкое благовоние стелется по земле?..”. Такие синие у нее были глаза — до глубины, до темноты, до сладкой головной боли: будто и не видно у ней в глазницах белых белков: два *аграмадных* влажных сафира медленно с поволокой катятся там в глубине — будто там *окиан-моресинее* расходилось из-за ее рябого лица, нет предела его, окиан-морья-

¹ Подобные опыты довольно типичны для символистской прозы, достаточно вспомнить «Мелкого беса» Ф. Сологуба с его обыгрыванием образного ряда одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова.

синего, гулливим волнам: все лицо заливали глаза, обливаясь темными под глазами кругами, — такие-то у нее были глаза.

Еще одним воплощением безобразности героини становится аранжировка огненной символики, сопровождающей абсолютно все образы дионисизированной стихии «голубей». Огненная символика полностью определяет весь внешний облик героини; «тайный огонь», испепеляющий ее лицо, отражается в «красных, влажно оттопыренных и будто любострастьем усмехнувшихся раз навсегда губах», в «волосах кирпичного цвета», в красной одежде (красный платок, красная юбка, красная баска). Огненная светонность, пронизывающая образ Матрены, подстраивается под образность «заколдованного места», прохождение которого открывает дорогу в ‘мир голубей’. В роли «заколдованного места» выступает в романе лес / болото¹: «Подобно путнику, тьмой окруженному стволов, кустов, лесов и лесных болот, обдувающих тумана ледяным вздохом, чтоб войти в грудь того путника и огневицей есть потом его кровь, так что тщетно потом, шатаясь, ищет ту он лесную тропу, с которой давно уже сбился...»,

¹ По замечанию А. Ханзен-Лёве: «В мифопоэтическом мышлении “лес” — так же как зона “болот” и “камыш” — часто представляет собой переход к нижнему водному миру, почти в неизменном виде заимствованному из ирреальной сферы диаволического (подлунного) мира теней и как составная часть мифопоэтического космоса продолжающему существовать в его низшей точке — черной материальности и бессознательности. Пустой или диаволический демонизм болотного мира (свойственный мифопоэтике старшего символизма. — Т.Б.) как бы “дионисизируется” и — несмотря на свою архаическую дикость или как раз благодаря ей — (мифо)-поэтизируется. Лесная символика (немецкого) романтизма с ее скорее аполлонической культурностью в русском символизме уступает место некоему первобытному или древнеславянскому болотно-пойменному ландшафту, который, будучи для городской культуры либо до- или постисторическим, либо апокалиптическим, окружает ее, подавляет или, во всяком случае, магически манит ее к себе. <...> Лес — это “заколдованное” место, где вместо категорий человеческого миропорядка — категории органической, вневременной природы, замкнутой на самой себе. В этом смысле лес “непроходим”, он “сбивает с толку” и тем самым пространственно, в виде апории, воспроизводит герметическую апофатику парадоксального языка тайн (Белый упоминает, к примеру, Данте, а также ницшевского “Заратустру”))» (Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Академический проект, 1999. — С. 634—635).

«...лес дремучий, лес бесконечный подбирался к Целебееву, к самому, двумя охватывая крылами село; и далее он тянулся, далее)...». В этом контексте светоносность Матрены уподобляется болотным блуждающим огонькам со свойственной им семантикой искушения / заманивания.

Матрена как воплощение безличного родового начала стремится к поглощению героя¹, своеобразным подтверждением этого становится характеристика дупла, выступающего местом встречи героев, которое напоминает разверстную пасть, готовую поглотить героя: «Пяти-сотлетний трехглавый дуб, весь состоящий из одного только дупла...». Вместе с тем структурирование отношений героев через мотив поглощения достаточно четко иллюстрируется моделью «мать — ребенок», которая утверждается повествователем: «Полно, не мужчина ты, но дитя: капризное дитя, всю-то будешь тянуться жизнь за этой второй (Матреной. — Т.Б.), и никто, никогда тут тебя не поймет, да и не поймешь ты сам, что вовсе у вас не любовь, а неразгаданная громада тебя подавляющей тайны».

Упрочиванию данной модели способствует также соотнесенность образа Матрены с хтонической матерью, свидетельством чего является неизменное акцентирование ее живота / утробы и груди. Здесь можно говорить о своеобразном переосмыслении и декодировании А. Белым материнской символики мифологемы России, свойственной литературе XIX в. Структура образа героини в некоторых случаях предполагает момент внутреннего расширения, проецирования феминности вовне, прежде всего пронизывания ею пространственных характеристик²: «И уже будет невесть тебе что казаться: будто и кровь-то ее — океан-море-синее; и белое-то лицо ее — иссиня-белое оттого, что оно иссиня-сквозное: в жилах ее и не синее море, а синее

¹ В своей работе Н.В. Макшеева вполне справедливо указывает на то, что «с детства Дарьяльского преследует ощущение утраты собственной души, ее словно кто-то похитил еще до рождения ребенка. Символические рудименты текста свидетельствуют о том, что душа Петра находится в плену родового прошлого» (Макшеева Н.В. «Русская идея» в творческом сознании Андрея Белого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Омск, 2000. — URL: <http://dissertation2.narod.ru/avtoreferats8/r29.htm>).

² Наиболее очевидное воплощение данный прием, как известно, получает в цикле А. Блока «Родина».

небо, где сердце, — красная, что красное солнце, лампада; и ее тебе уста померещатся пурпуровыми: пурпуровыми теми устами тебя она оторвет от невесты...».

Однако в данном случае этот прием, скорее, способствует десакрализации образа. Это достигается использованием осенней метафоры, сопрягаемой с безобразностью как воплощением родового начала: «...и будет усмешка ее — милой улыбкой, милой... и грустной; и вся тебе она станет по отчизне сестрицею родненькой, еще не вовсе забытой в жизни снах, — тою она тебе станет отчизной, которая грустно грезится по осени нам — в дни, когда оранжевые листья крутятся в сини прощальной холодного октября; и будут красные волосы столярихи для тебя в ветре закрученным листом — в небо, и блеск, и осенний трепет; но тут ты увидишь, что эти все осветляющие глаза — косые глаза; один глядит мимо тебя, другой, — на тебя; и ты вспомнишь, как коварна, обманна осень».

Еще отчетливее десакрализация материнской символики в отношении образа Матрены высвечивается через ситуацию подмены. В воспоминаниях Дарьяльского об обмороке появляется замещение образа «милой матери», склоненной над ним, и «рябым», «безбровым» лицом призрака: «И он разрыдался перед вот этой зверихой, как большой, покинутый всеми ребенок, и его голова упадет на колени; а в ней — перемена; уже не звериха она; эти большие, родные глаза: уплывают полные слез глаза в его душу; и не измятое пробушевавшим порывом, а какое-то благоуханное перед ним наклоняется лицо».

В своей ипостаси хтонической матери Матрена неизменно уподобляется ведьме, заманивающей и искушающей «ребенка» — Дарьяльского: «И уже они в горнице: только зеленая там лампадка озаряет светлый лик Спасов, благословляющий хлебы; в их волосах стружки, древесные опилки, щепки; все предметы, что ни есть какие, молчаливо усталились в этот миг на Петра; белое в зеленоватом свете с провалившимися глазами и с блистающими из-под ослабленного рта зубами Матрены Семеновны потное лицо: белое в зеленоватом свете, точно зеленый труп, перед ним сидящей ведьмы лицо; сама к нему лезет, облапила, толстые груди к нему прижимает, — ослабленная звериха...». Извлечение, отторжение души героя отчетливо прослеживается в самой сюжетной динамике романа: Матрена должна

родить младенца, «царь-голубя», «дитя светлого», являющего собой образ души Дарьяльского.

Символическая смерть потенциально должна быть предварением обретения героем своей души. В данном случае на первый план выдвигается образ Кати, «*принцессы Кати*», формирующий иной аспект мифопоэтического сюжета, в рамках которого Дарьяльский ради обретения души должен победить «дракона». В этом смысле принципиальное значение приобретает наименование дуба, в дупле которого встречаются Дарьяльский и Матрена; дуб именуется «трехвенцовым»¹ и «трехглавым». Последнее наименование становится прозрачным указанием на «дракона». Помимо этого особую значимость приобретает рыцарская образность, фиксирующая абрис данного аспекта мифопоэтического сюжета; причем в романе раскрывается достаточно характерный для текстов А. Белого процесс трансформации «светлого рыцаря» в «темного рыцаря». Так утрата прежнего, Кати, представляемая как вознесение «плывущего корабля-дома»: «...весь озарен и высок, что сверкающий светом красавец, в ясные облеченный доспехи, и светлел, и сверкал на холме среди бурного моря зеленых листьев старинный дом; он из самых из волн возносил розовые от зари колонны, что высокие мачты корабль, уплывающий в море; от колонн тех высе-

¹ Своеобразие данной номинации достаточно убедительно интерпретируется Н.В. Макшеевой: «Пятисотлетний полый дуб “с расщепом в виде оскала” символизирует состояние русской жизни, лишенной внутреннего содержания, расколовшейся на две половины. Дерево напоминает огромную мертвую голову и предстает в романе Белого, как нам кажется, своеобразной моделью русской истории, сформировавшей многовековую ориентацию личности на внешний, чужой авторитет. Автор “Серебряного голубя” педалирует важный исторический перелом, связанный с правлением Иоанна Грозного. В этот период вместе с гербом была воспринята византийская идея самовластия, которая, соединившись с татарским влиянием, породила невиданный феномен русской деспотии, сказавшейся, в частности, в опричнине. Не случайно “трехвенцовый” дуб, так же как и “голубок с ястребиной головкой” (“ястребиная” в романе — это чаще всего “чужая” “хищная” голова), напоминает изображение российского герба, и там, где должен быть образ Георгия Победоносца, поражающего дракона, середина дуба пуста» (Макшеева Н.В. «Русская идея» в творческом сознании Андрея Белого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Омск, 2000. — URL: <http://dissertation2.narod.ru/avtoreferats8/r29.htm>).

ребренный купол раздувался, что парус: дом уплывал от Петра к горизонту по зеленому морю дубовых крон; на корабле отплывала от жизни его принцесса Катя», — сочетается с знаковым преобразованием облика героя: «...лучше о Кате не вспоминать: ведь то прошлое умерло; крепко задумался он у опушки лесной; вдруг захотелось еловую сорвать ветвь, завязать концы, да надеть на себя вместо шапки; так и сделал; и, увенчанный этим зеленым колючим венцом, с вставшим лапчатым рогом над лбом, с протянувшимся вдоль спины зеленым пером, он имел дикий, гордый и себе самому чуждый вид; так и полез в дупло; долго ли, мало ли ждал — не помнит; и не знает, чего он ждал».

Одним из вариантов реализации данного процесса трансформации становится дифференциация женских образов относительно Дарьяльского; и та, и другая героини, как уже было сказано, становятся зеркальными призмами души героя. Огненная символика, определяющая образ Матрены, перекликается с тем требованием *зорь*, которое характерно для героя: «...Катя — не та заря: да и встретить нельзя ту зарю в образе женском. ...ту можно встретить; но лик ее обезобразит земля; вдруг перед ним уже стоял образ вчерашней бабы: та, пожалуй, была бы *его зарей*...». В характеристике же Кати неизменно акцентируется метафорика души, образ «души размаха» становится одним из самых частотных в ее описании. Более того, Дарьяльский, думая о своих отношениях с Катей, периодически использует метонимическую замену; например, «никогда душа моя, Катя, не забудет тебя». При этом А. Белый не ставит перед собой задачу определить духовность героини в прямом смысле этого слова, момент сознательности, намеренности в образе данной героини оказывается явно приглушен. Доминантной приметой, которая полностью исчерпывает ее образ, является «детскость», фиксирующая одновременно и отсутствие осознания самой себя, и уязвимость по отношению к миру.

Подобное соотношение образов Матрены и Кати во многом перекликается с представлениями писателя о сущности «русской идеи» как таковой. Как вполне справедливо отмечает Н.В. Макшеева: «Во многих статьях Белый скептически высказывается о мечте, которая пленяет русского человека, заставляя его забыть о действительности. Однако если многие мыслители начала XX в. считали ущербностью русского человека беспомощность в сфере “относительного и среднего”, то Белый видел изъян русской мечтательности в ее отношении

к абсолютному. Он полагал, что мечта способна внушить иллюзию, будто истина открыта, а идеал обрел несомненную определенность и стал данностью. Но для Белого устремление к идеалу и представление о нем как данности — два различных принципа мироотношения и два разных способа жизнестроительства. Недаром «русская идея» существовала в сознании писателя как особого рода экзистенция, которой любое представление о будущем результате наносит непоправимый ущерб¹. Соответственно Матрена как интеллектуальная проекция Дарьяльского становится отражением мыслимого идеала, и в этом смысле симптоматичным выглядит упоминание *зорь*. Образ же Кати в своей «детскости» может служить символическим отражением «русской идеи» как экзистенции, которая должна быть обнаружена Дарьяльским в самом себе.

В этом контексте особую значимость приобретает символическая «немота» героини, фиксируемая на протяжении всего романа. Эта «немота» перекликается с темой «несказанной тайны», которая возникает во сне Дарьяльского, в его диалоге с Павлом Павловичем². Причем несказанность связывается с «косноязычностью» воплощения этой тайны Дарьяльским: «— Россия — несчастная страна; вот вы говорите о несказанном; стало быть, у вас в душе есть что-то такое, что вы не можете высказать: вы, молодой человек, не только чудак, но вы вдобавок еще и косноязычный чудак; вы — несчастный немой молодой человек, как и все теперь молодые люди немые; они говорят о чреватом молчании, потому что не умеют членораздельно выражаться». «Косноязычность» героя вполне вписывается в развитие мифопоэтического сюжета, основу которого составляет процесс обретения героем своей души / души России.

«Немота» героини становится выражением «сладкой песни», о которой размышляет Дарьяльский, возвращаясь в Гуголево, пронизы-

¹ Макшеева Н.В. «Русская идея» в творческом сознании Андрея Белого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Омск, 2000. — URL: <http://dissertation2.narod.ru/avtoreferats8/r29.htm>

² Образ Павла Павловича может быть типологически соотнесен с образом «старого туранца» из Петербурга, эти два образа становятся функционально тождественны в символизации одной из граней родового проклятия России (здесь, безусловно, начинает играть значимую роль реминисцентная основа образа, отсылающая к тургеневскому Павлу Петровичу)

вающей и преодолевающей безличное родовое начало. Символическим подобием «сладкой песни» является шелест деревьев, о котором также думает герой: «— Я ждал, я звал: но никто не приходил; я рос, мужал: и никто не приходил; я звал, я прислушивался — к шелесту деревьев: и понимал; но когда о том шелесте я говорил, то никто меня не понимал; а шелест, как и я кого-то, меня звал — и неведомым сладким плачем над моей кто-то изрыдался жизнью — о чем был плач, о чем? Сейчас в деревьях — тот же плач: и, чу, будто дальние песни... (вдали где-то отозвалась унывающая песнь полуночных парней, в ночи утопающая)...». Симптоматично в этом смысле неизменно включение образа Кати в контекст древесного мира (точно так же, как и звериная метафорика, определяющая образ Матрены). Образ Кати достаточно часто метафоризируется через соотнесение с цветущей яблоней, но еще более значимым является вписывание героини в звуковой поток древесного мира, говорящий о «несказанном», с которым сливается «песнь» ее души: «А кругом — шум: кучки деревьев, — осин, дубов, вязов, — закипают попеременно; и стоит вдалеке беспеременный шум, прошлому говорящий “прости”. Точно шла проповедь красных апостолов о том, чего нет, но что вскоре случится; а вблизи дерева замирали, поджидая к ним летевшую, непетую песнь: песнь души ее пелась и страшная проповедь начиналась, чтобы далече, далече по селам, лачугам и звериным тропам разнести Катин души размах; и зверье откликлось...».

Таким образом, именно символистский роман рубежа XIX—XX вв., демонстрирующий процесс символизации феминной природы России, характеризуется гендерной репрезентацией национального мифа России.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Хрестоматии, антологии

1. Антология гендерной теории / сост. Е.И. Гарова, А.Р. Усманова. — Минск: ПроPILEI, 2000. — 382 с.
2. Введение в гендерные исследования. Ч. II: хрестоматия / под ред. С.В. Жеребкина. — Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. — 991 с.
3. Гендерная теория и искусство: антология: 1970—2000 / под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. — 592 с.
4. Хрестоматия феминистских текстов. Переводы / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 304 с.

Научная литература

1. Агафонова Е.Е. Динамика представлений о женской самоидентификации: от модернизма к постмодернистскому феминизму // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Социология. — 2009. — № 3. — С. 13—19.
2. Агеева В. Женское пространство. Феминистический дискурс украинского модернизма. — М.: Идея-Пресс, 2008. — 304 с.
3. Аннамари Д. Введение в квир-теорию. — М.: Канон+: РООИ «Реабилитация», 2008. — 208 с.
4. Бацанова С.В. Особенности женской картины мира // Человек в постиндустриальном обществе. — Саратов: Пресс-лицей, 2013. — С. 19—24.
5. Белая Н.В. Гендерная картина мира и образы маскулинности и феминности // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Лингвистика. — 2009. — № 4. — С. 17—24.
6. Брандт Г.А. Философская антропология феминизма. — СПб.: Алетейя, 2006. — 160 с.
7. Булычѳв И.И. О содержании основных понятий гендеристики // Вестник Ивановского государственного энергетического университета. — 2005. — № 2. — С. 138—142.
8. Булычѳв И.И. Образы маскулинности и феминности в формате гендерной картины мира // Credo New. — 2004. — № 1. — URL: <http://credonew.ru/content/view/384/56/>
9. Введение в гендерные исследования. Ч. I / под ред. И.А. Жеребкиной. — Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. — 701 с.
10. Воробѳева С.Ю. Дискурсивные маркеры феминной субъектности // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. — 2015. — № 5 (29). — С. 159—170.
11. Воробѳева С.Ю. Дискурсивные приемы иронической самоидентификации автора в современной женской прозе (на материале романа Г. Щѳкиной

- «Графоманка» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. — 2011. — № 1 (13). — С. 14—20.
12. Воробьева С.Ю. Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медя и ее дети» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. — 2013. — № 12. — С. 52—62.
 13. Воробьева С.Ю. Проблема «женского письма» в контексте теории гендера // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. — 2013. — № 1 (17). — С. 180—187.
 14. Воробьева С.Ю. Проблема женского стиля в литературоведении: гендерный аспект // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. — 2013. — Т. 13. Кн. 4. — С. 87—91.
 15. Воробьева С.Ю. Филологическая рефлексия как средство эстетической идентификации автора в прозе Т. Толстой // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. — 2012. — № 11. — С. 153—57.
 16. Воробьева С.Ю. «Феминный» дискурс как объект и субъект литературной критики // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2016. — Т. 18. № 1 (148). — С. 213—223.
 17. Гендерная проблематика в современной литературе: Сборник научных трудов. — М., 2010. — 216 с.
 18. Гошило Е. Чудовища маниакального и матримониального: использование гендерных стереотипов // Гошило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002. — С. 74—89.
 19. Гусаковская Н.А. К проблеме «женского письма»: заметки на полях диссертационного исследования // Актуальные проблемы гуманитарных и социальных наук: сб. науч. тр. — Вильнюс: ЕГУ, 2007. — Вып. 1. — С. 135—151.
 20. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма: сб. ст. — М.: Ладомир, 2008. — 523 с.
 21. Женский вызов: русские писательницы XIX — начала XX века. — Тверь: Лилия Принт, 2006. — 316 с.
 22. Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. — М.: Идея-Пресс, 2000. — 256 с.
 23. Ивлиева П.Д. Феминистская литературная критика и феминистская критика языка (к проблеме определения понятия и явления) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2013. — № 1 (2). — С. 112—116 с.
 24. Кривева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. — Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2003. — 256 с.
 25. Кукес А.А. Гендерные исследования и женская автобиографическая проза («Образы детства» Кристи Вольф в контексте метода баланса Дж. Бенджамена). — URL: http://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2013/12/2003_1_kukes.pdf
 26. Михайлова Т.Л. Женское молчание как бинарная оппозиция мужскому властному дискурсу // Женщина в российском обществе. — 2008. — № 4. — С. 62—76.
 27. Мой Т. Сексуальная / текстуальная политика. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 240 с.
 28. На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований: сб. ст. — СПб., 2014. — XXII с., 466 с.

29. Наслаждение быть мужчиной: западные теории маскулинности и постсоветские практики. — СПб.: Алетейя, 2008. — 296 с.
30. Павлова Н.И. Возможно ли прочесть «женское письмо»? К проблеме гендерно ориентированной нарратологии // Мир русского слова. — 2013. — № 3. — С. 79—84.
31. Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования. — М.: РГГУ, 2009. — 503 с.
32. Пушкарь Г.А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2007. — 234 с.
33. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. — 2000. — № 3. — С. 5—17.
34. Рябов О.В. Женщина и женственность в философии серебряного века. — Иваново: Ивановский государственный университет, 1997. — 157 с.
35. Рябов О.В. «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. — М.: Ладомир, 2001. — 202 с.
36. Рябов О.В. Русская философия женственности (XI—XX века). — Иваново: Юнона: Ивановский государственный университет, 1999. — 359 с.
37. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 416 с.
38. Семикина Ю.Г. Проблема реализации гендерных стереотипов в художественных произведениях авторов-женщин конца XX — начала XXI в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2012. — Т. 70. № 6. — С. 122—125.
39. Тело в русской культуре: сб. ст. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 400 с.
40. Фатеева Н.А. Современная русская «женская» проза: способы самоидентификации женщины-как-автора. — URL: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/49c18a8d7b4c9>
41. Шабанова А.М. Феномен «женской прозы» в русской литературе 90-х годов XX века // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. — 2013. — № 2 (24). — С. 374—376.
42. Широкова Е.В. В поисках феминного дискурса: эстетико-поэтические эксперименты в русской женской прозе конца XX века // Вестник Удмуртского университета. — 2011. — № 4. — С. 90—96.
43. Шлычкова О.Н. Социокультурный анализ гендерной картины мира: дис. ... канд. филос. наук. — Ростов н/Д., 2004. — С. 170. — URL: <http://www.disscat.com/content/sotsiokulturnyi-analiz-gendernoi-kartiny-mira>
44. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 400 с.
45. Afanasev A.S., Breeva T.N. Gender picture of peace in Russian women rock-poetry (poetic novels «Sprinter» and «Stalker» by Diana Arbenina) // Journal of Language and Literature. — 2016. — Vol. 7. No. 1. — P. 159—162.
46. Gender and Russian literature. New perspectives. — Cambridge: Cambridge University Press, 1996. — 183 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ГЕНДЕРНАЯ КАРТИНА МИРА В ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА	7
1.1. Специфика хронологической организации женской литературы рубежа XX—XXI веков	14
1.2. «Я-нарратив» в женской рок-поэзии.....	40
ГЛАВА 2. ГЕНДЕРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ.....	70
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	92

Учебное пособие

Афанасьев Антон Сергеевич
Бреева Татьяна Николаевна

**ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ
ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Учебное пособие

Подписано в печать 27.04.2017. Формат 60 × 88/16.

Усл. печ. л. 5,88. Уч.-изд. л. 4,83.

Тираж 500 экз. Изд. № 3746. Заказ 115750.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17Б, офис 324.

Тел./факс: (495)334-82-65, тел. (495)336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru

Издательство «Наука», 117997, г. Москва, ул. Профсоюзная, д. 90

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии».

109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5.