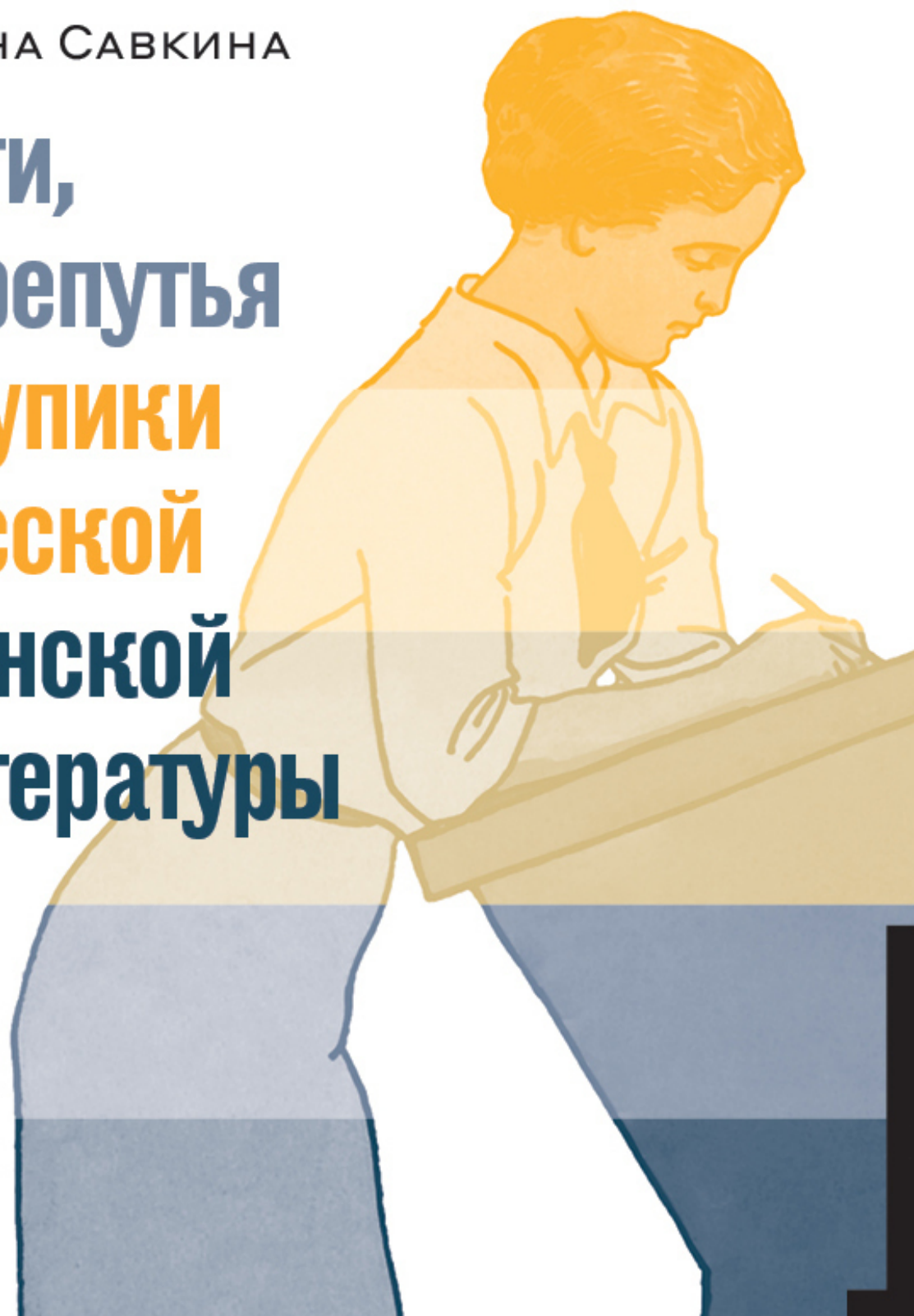


ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1

ИРИНА САВКИНА

Пути, перепутья и тупики русской женской литературы



Гендерные исследования

Ирина Савкина

**Пути, перепутья и тупики
русской женской литературы**

«НЛО»

Савкина И.

Пути, перепутья и тупики русской женской литературы /
И. Савкина — «НЛО», — (Гендерные исследования)

ISBN 978-5-44-482095-7

Русская литература, написанная женщинами, сравнительно недавно стала полноценным и легитимным объектом изучения в отечественной филологии. Ирина Савкина была одной из первых исследовательниц, обратившихся к анализу феномена женского творчества в российской культуре и взявших на себя труд разработать необходимый для этого научный инструментарий. Настоящее издание представляет собой собрание избранных статей автора, написанных в 1998–2020 годах и посвященных критическому переосмыслению различных жанров русской женской литературы: прозы, поэзии, мемуаристики. Сборник не только знакомит читателя с научными достижениями автора, но и дает представление о круге проблем и вопросов, которые были и остаются актуальными предметами дискуссий в русскоязычных гендерных исследованиях. Ирина Савкина – доктор философии университета Тампере (Финляндия), кандидат филологических наук.

ISBN 978-5-44-482095-7

© Савкина И.

© НЛО

Содержание

Предисловие	5
Раздел первый	7
«Как должны писать женщины»	7
Повести об институтках двух забытых писательниц	18
«Телесность» письма	24
Вечная женственность как История одного города	37
Раздел второй	42
Кандидатки в кандидки	42
История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла...	55
Двадцать лет спустя	69
Караваны историй Дарьи Донцовой 287	75
Раздел третий	79
«Поэзия – опасный дар для девы»	79
Конец ознакомительного фрагмента.	84

Ирина Савкина

Пути, перепутья и тупики русской женской литературы

Предисловие

Мой интерес к женской литературе если не возник, то отчетливо оформился в конце 1980-х годов, когда в Петрозаводске по инициативе журналистки и писательницы Галины Акбулатовой (Скворцовой) была создана ассоциация женщин-литераторов Северо-Запада «Мария», чьей задачей была материальная и творческая поддержка пишущих женщин.

Я вошла в это объединение в качестве критика и впервые стала читать в большом количестве и подряд произведения женщин, все более ясно понимая, что в женской литературе есть какая-то своя чрезвычайно интересная и важная для меня специфика, что не исключает, конечно, того, что тексты, написанные женщинами, могут быть как талантливыми, так и бездарными, принадлежащими к разным традициям, стилям и жанрам.

Группа «Мария» тесно сотрудничала с финскими коллежанками, и благодаря «международной протекции» несколько «марий», в том числе и я, были приглашены на Второй независимый женский форум в Дубне в ноябре 1992-го. Там я впервые поняла, что специфику женской литературы и других форм участия женщин в культурных практиках можно не только интуитивно чувствовать, но и аналитически исследовать и что в американской и европейской гуманитарной науке для этого уже изобретены инструменты. Знакомство на форуме с исследовательницей из Финляндии Арьей Розенхольм не только расширило научный кругозор, но и изменило мою личную судьбу – по ее приглашению я начала работать на кафедре русского языка, культуры и переводоведения университета города Тампере. Одним из главных направлений моих научных исследований стала русская женская литература.

В 1998 году в издательстве Франка Гепферта – профессора из Поттсдамского университета, с которым нас связывала работа в нескольких совместных проектах по изучению русской женской литературы, вышла моя книга «Провинциалки русской литературы» (женская проза 30–40-х годов XIX века)¹, а в 2001 году в Тампере – диссертационное исследование, посвященное анализу женских автобиографий, воспоминаний, дневников и писем того же периода². Конец 1990-х – начало 2000-х можно, наверное, назвать если не золотой, то, по крайней мере, очень плодотворной порой в изучении русской женской литературы как в России, так и за ее пределами. Было много прекрасных научных конференций во всех городах и весях, издавались журналы, такие, например, как почивший в бозе феминистский журнал «Преображение» (редактор Елена Трофимова) или ныне здравствующие «Гендерные исследования» (гл. редактор Ирина Жеребкина), возникали своего рода научные школы, в Твери (Евгении Строгановой) или в Перми (Марины Абашевой) и др. Я рада, что мне довелось быть частью этого процесса открытия и осмысления почти неведомого до той поры феномена, называемого «русская женская литература».

¹ Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Göpfert, 1998. (Серия Frauen Literatur Geschichte: Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur).

² Савкина И. Пишу себя...: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere: University of Tampere, 2001. В несколько переработанном виде: Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Статьи, которые выбраны мною для этого сборника, были опубликованы в различных изданиях в России и за рубежом. С момента выхода большинства из них прошло уже достаточно много времени. Появились новые исследования, как теоретические, так и посвященные анализу творчества конкретных писательниц и отдельных текстов. Но я не стала исправлять или дополнять мои давние статьи, приспособливая их к быстротекущей ситуации. Мне кажется, помимо самого объекта анализа, сборник может быть интересен тем, что дает представление о круге проблем и вопросов, которые были актуальными предметами обсуждения в определенный период развития русскоязычных гендерных исследований в филологической сфере.

Раздел первый

О женской прозе без кавычек

«Как должны писать женщины»

Краткая история женской литературы

первой половины XIX века³

Вопрос о том, как писать о женщинах в русской литературе XIX века, можно решать по-разному. Можно добавлять женщин в «общую литературную историю». Можно писать сепаратную женскую историю – поставив целью найти области или жанры, где женское присутствие ощутимо (как это делала в своем исследовании Барбара Хельдт⁴). Можно пытаться обсуждать вопрос о преимуществах в творчестве женщин, о том, какая здесь действует модель: надо ли говорить о конкурентном соревновании, о модели «подключения и развития», как считает Жеанна Гейт⁵, или о «паттерне забвения/забывчивости», как предлагает Катриона Келли⁶. Можно (что мы и будем делать) всегда иметь в виду, в терминах Элейн Шоуолтер⁷, «двойственное положение» женщин в культуре и стараться обращать внимание на те способы, которыми они обустривают свою «промежуточную», «пограничную» культурную территорию, на то, как они пытаются «лабиринтировать» внутри господствующего патриархального дискурса, структурированного через жесткие идеологические бинаризы. В нашем кратком очерке литературных практик русских женщин первой половины XIX века мы хотим, прежде всего, выявить и проанализировать именно эти стратегии творческого «номадизма», способы создания и обустройства собственного пространства внутри «чужой» культурной территории, те инновативные приемы, с помощью которых женщины могут писать и вписывать себя в историю литературы.

В XVII веке, при царе Алексее Михайловиче, когда началась вестернизация русской культуры, женщины писали только частные письма, но уже в следующем столетии они стали заметны в культурном ландшафте. «Таким образом, женщины в России за три поколения прошли путь от почти полной невидимости до максимальной политической и общественной известности»⁸, – пишет Катриона Келли, имея в виду прежде всего деятельность и творчество Екатерины Великой и Екатерины Дашковой⁹.

Но принципиально новая ситуация возникла на переломе веков. Реальную почву для участия женщин в литературной жизни создают произведения и идеи Н. М. Карамзина, который

³ Savkina I., Rosenholm A. «How Women Should Write»: Russian Women's Writing in the Nineteenth-Century Russia // *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture* / Ed. by W. Rosslyn, A. Tosi. Cambridge Open Book Publishers, 2012. P. 161–207. Соавторкой, Арьей Розенхольм, написана вторая половина статьи, посвященная женской русской литературе второй половины XIX века.

⁴ Heldt B. *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

⁵ Gheith J. Women of the 1830s and 1850s: alternative periodizations // *A History of Women's Writing in Russia* / Ed. by A. M. Barker and J. M. Gheith. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 85.

⁶ Kelly C. *A History of Russian Women's Writing 1820–1992*. Oxford: Clarendon Press, 1994. P. 9.

⁷ См.: Showalter E. *Feminist criticism in the wilderness* // *Writing and Sexual Difference* / Ed. by E. Abel. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 9–36.

⁸ Kelly C. Sappho, Corinna, and Niobe: Genres and Personae in Russian Women's Writing, 1760–1820 // *A History of Women's Writing in Russia* / Ed. by A. M. Barker and J. M. Gheith. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 38–39.

⁹ О женщинах в культуре и литературе XVIII века см., напр.: *Women and Gender in 18th-Century Russia* / Ed. by W. Rosslyn. Aldershot: Ashgate, 2003.

активно использует гендерный аспект в борьбе за новый литературный язык и новую литературу. «В этих усилиях, – по словам Ю. Лотмана, – особая надежда возлагалась на женщин. Дамский вкус делался верховным судьей литературы, а образованная, внутренне и внешне грациозная, приобщенная к вершинам культуры женщина – воспитательницей будущих поколений просвещенных россиян»¹⁰. Одновременно в этом проекте Карамзина некоторая роль отводилась и женщине-автору, пусть сначала пишущей еще не на русском, а на французском языке. Как замечает Ю. М. Лотман, специфику женской литературы Карамзин определяет в двух ее проявлениях. «Во-первых, это педагогическая литература для детей, во-вторых, литература чувства, посвященная любви. Кроме того, обе они отличаются интимностью – предназначением для узкого круга. Это литература, связанная с устной стихией и бытом»¹¹.

Такая *феминизация*¹² русской литературы в карамзинский период имела двойственную природу и противоречивые для женщин последствия: с одной стороны, она легализовала женственное как публично значимое и креативное, но с другой – определила жесткие рамки, внутри которых женское могло быть творчески репрезентировано. Женщины, принявшие предложенные «условия», должны были писать по обозначенным правилам, внутри заданных тематических регистров и надлежащим языком. При этом поощрялась скромность и непритязательность «неопытных муз», потому большинство авторов-женщин предваряло свои тексты извинениями, фигурами уничижения и заверениями о неамбициозности¹³, что часто было связано с их прямой художественной и финансовой зависимостью от покровителей-мужчин.

Ситуация усложнялась тем, что сентименталистская феминизация играла свою роль в идеологической борьбе между карамзинистами и шишковистами. Феминизация связывалась с одной (односторонней) линией: шишковисты и (по-другому) сторонники серьезной, идеологически значимой литературы боролись против чувствительности, сентиментальности и салонности, которые ассоциировались с женственностью. Однако возглавляемая А. С. Шишковым «Беседа любителей русского слова» допускала в свои ряды женщин (А. Бунину, А. Волкову, Е. Урусову), а построенное на принципе игры и «дилетантизма» объединение литературных новаторов «Арзамас» – нет, притом что сфера дилетантизма и игры, в том числе языковой, тоже зачастую ассоциировалась с женским¹⁴.

Таким образом, уже в самом начале XIX века мы видим ситуацию, которая в этом столетии (и позже) будет постоянно воспроизводиться: патриархатный культурный канон обустроивается и перестраивается; контролирующие эти процессы мужчины-идеологи используют понятия женственного и практики женского письма для построения своих теорий и в своей идеологической борьбе, но все это не имеет прямого отношения к реальным женщинам¹⁵, а для

¹⁰ Лотман Ю. М. Русская литература на французском языке // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 2. С. 360.

¹¹ Там же. С. 60.

¹² О феминизации см.: Hammarberg G. The Feminine Chronotope and Sentimentalist Canon Formation // *Literature, Lives, and Legality in Catherine's Russia* / Ed. A. G. Cross and G. S. Smith. Nottingham: Astra, 1994. P. 103–120; Vowles J. The «Feminization» of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia // *Women Writers in Russian Literature* / Ed. T. W. Clyman and D. Greene. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1994. P. 35–60.

¹³ Некоторые подобные примеры из произведений А. Наумовой и М. Извековой рассматриваются, напр. Göpfert F. Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Russland von der Mitte des 18 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts: Eine Problemskizze. München: Verlag Otto Sagner, 1992. P. 46–51.

¹⁴ Hammarberg G. Flirting with Words: Domestic Albums, 1770–1840 // *Russia-Women-Culture* / Ed. by H. Goscilo and B. Holmgren. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1996. P. 297–320; Hammarberg G. Women, Wit, and Wordplay: Bouts-rimés and the Subversive Feminization of Culture in Salons and Albums // *Vieldeutiges Nicht-Zu-Ende-Sprechen. Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen* / Ed. by A. Rosenholm and F. Göpfert. Fichtenwalde: Verlag F. K. Göpfert, 2002 (Frauen Literatur Geschichte. Band 16). P. 61–78.

¹⁵ Как справедливо замечает Катриона Келли, те, от кого женщина зависела в реальной жизни: отец, муж, патрон, – редко напоминали идеального чувствительного героя сентименталистских повестей (Kelly C. Sappho, Corinna, and Niobe: Genres and Personae in Russian Women's Writing, 1760–1820. P. 47–48).

пишущих женщин, их жизненных и творческих практик создает границы, внутри которых им положено существовать и писать. Некоторые из писательниц подчиняются такому патриархатному диктату¹⁶, но другие – пытаются найти способы говорить собственным языком в ситуации языкового и жанрового принуждения, *существовать* там, где, словами Лакана, *женщина не существует*.

Характерным примером является творчество *Анны Буниной* (1774–1829) – первой женщины, которую можно назвать профессиональной поэтессой, получившей публичное признание¹⁷. Исследователи ее поэзии говорят об амбивалентности¹⁸ или расколотости, расщепленности¹⁹ ее персональной и творческой идентичности. Бунина не поддерживала идей карамзинской *феминизации* и в своих стихах и поэмах покушалась на темы, считавшиеся сугубо мужскими (военные, политические, философские), не ограничиваясь «рекомендуемым» любовно-чувствительным репертуаром. С другой стороны, тема женского творчества была для нее персонально важна, что видно, например, в аллегориях «Пекинского ристалища» или «Падения Фаэтона». В стихотворении «Разговор между мной и женщинами» на недоуменный вопрос собеседниц, почему она не «певица женщин», лирическая героиня отвечает горько-иронически: потому что поэтом в мужском творческом мире можно быть, только играя по правилам сильного пола. То есть принципиальная «неженственность» ее стихов – это и свободный выбор, и «тактическое решение» в ситуации творческой несвободы, которую Бунина хорошо осознавала. В предлагаемой ей дилемме – быть женщиной или поэтом – Бунина делает выбор в пользу последнего²⁰, но это решение не спасает ее ни от внутреннего «разлома», ни от снисходительных либо насмешливых оценок ее поэтического дара мужскими коллегами и критиками, для которых она все же, по словам Венди Росслин, была «двусмысленной фигурой»²¹.

Двойственное, двойное место (по выражению Э. Шоултер) женщины-поэта оказалось для Буниной, как и для большинства ее младших сестер, травматическим пространством.

Более «естественным» реальным и символическим местом, где легитимация женщины как творческого и творящего существа оказывалась возможной, был в начале XIX века *литературный салон*.

Литературные салоны, мода на которые пришла в Россию из Франции²², ассоциировались прежде всего с «искусством общительности» (*urbanité*). Эти навыки приобретались в основ-

¹⁶ См.: Harussi Y. Women's Social Roles as Depicted by Women Writers in Early Nineteenth-Century Russian Fiction // Issues in Russian Literature before 1917. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies / Ed. J. Douglas Clayton. Columbus, Ohio: Slavica, 1989. P. 35–48.

¹⁷ См.: Rosslyn W. Anna Bunina (1774–1829) and the Origins of Women's Poetry in Russia. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press, 1997.

¹⁸ Rosslyn W. Conflicts over Gender and Status in Early Nineteenth-century Russian literature: the Case of Anna Bunina and her Poem *Padenie Faetona* // Gender and Russian Literature: New Perspectives / Trans. and ed. by R. Marsh. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. P. 55–74.

¹⁹ Achinger G. Das gespaltene Ich – Äusserungen zur Problematik des weiblichen Schreibens bei Anna Petrovna Bunina // Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa / Ed. Ch. Parnell. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1996. P. 43–61.

²⁰ Подобный путь выбрала *Елизавета Кульман* (1808–1825). В ее творчестве ключевыми моментами были переосмысление и перелицовка мифов. Как пишет Джудит Ваулз, «ее поэзия, таким образом, принадлежит к традиции женского ревизионного письма, в котором переписывание и изобретение мифов является способом демонстрации женской легитимности и авторитета» (Vowles J. «The Inexperienced Muse»: Russian Women and Poetry in the First Half of the Nineteenth Century // A History of Women's Writing in Russia / Ed. Adele Marie Barker and Jehanne M. Gheith. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 70). Другим выбором было согласие считаться не поэтом, а «поэтессой» (см.: Greene D. Praskov'ia Bakunina and the Poetess's Dilemma // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв. / Сост. М. Файнштейн. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Göpfert, 1995. P. 43–57).

²¹ Rosslyn W. Conflicts. P. 62.

²² О литературных салонах и роли в них женщин, см., напр.: Аронсон М. И., Рейсер С. А. Литературные кружки и салоны. Л.: Прибой, 1929; Вацуро В. Э. Из истории литературного быта пушкинской поры. М.: Книга, 1989; Литературные салоны и кружки, первая половина XIX века: [Сб.] / Под ред. Н. Л. Бродского. М.: Аграф, 2000; Bernstein L. Women on the Verge a New Language: Russian Salon Hostesses in the First Half of the Nineteenth Century // Russia-Women-Culture / Ed. H. Goscolo, B. Holmgren. Bloomington-Indianapolis: Indiana Press, 1996. P. 209–224; Капторович И. «Самый нежный звук Москвы»: Салон

ном через участие в живой занимательной светской беседе, организация и поддержание которой считалась женским делом и искусством²³. То есть сам феномен салона связан с женской *речью, рассказом*. Важно и то, что салоны обычно были своего рода «нейтральной» территорией, пространством, где встречались люди разных направлений, идейных убеждений и литературных партий. И именно хозяйка салона была гарантом толерантности и (до некоторой степени) эгалитаризма, арбитром вкуса, «законодательницей», культурно значимой фигурой. Она, как правило, была не только организатором беседы и слушательницей, но и сочинительницей, могла «публиковать» – то есть предлагать для чтения и обсуждения собственные произведения²⁴. В этом смысле салон был местом совместной культурной деятельности мужчин и женщин, где женщины имели даже некоторое преимущество. Однако важно помнить, что в салоне действовали конвенции светского этикета, и обязательные мадригальные комплименты, расточаемые «авторессам», часто не имели ничего общего с реальным обсуждением текстов, выводили их за пределы серьезной литературной жизни в сферу милого дилетантизма. Занимавшиеся литературой женщины, связанные с культурой салона (З. Волконская, А. Смирнова-Россет, Е. Ростопчина, до определенной степени К. Павлова), существовали в сфере «художественного быта» (термин Ю. Тынянова²⁵) и испытывали заметные проблемы, когда пытались доказать свое право заниматься литературным *ремеслом* за пределами светской гостиной на профессиональной литературной сцене. Если же они принимали условия игры, соглашались с конвенциями «феминизации», определяющей границы женского поэтического самовыражения, то за ними закреплялась репутация «салонной, бальной поэтессы»²⁶, как, например, в случае *Евдокии Ростопчиной* (1811–1858)²⁷.

Ключевыми для лирики Ростопчиной были связанные с концептом светской жизни темы *маскарада и бала*. Исключительно богатый и метафорически нагруженный мотив маскарада в романтическом контексте использовался двойственно. С одной стороны, он был связан с мотивами *притворства, обмана, мимикрии, скрытности*: человек играет то, что изображает надетая им самим (или на него) маска. Но, с другой стороны, маска может пониматься как способ сделаться свободным. Маска не скрывает, а напротив, защищает подлинное *Я*, она прячет под собой все «вписанные» в лицо и тело социальные роли и статусы, в маске можно быть подлинным собой. И то и другое можно найти у Ростопчиной («Надевая албанский костюм», «Зачем я люблю маскарады» и др.). Между маской, костюмом, «личиною» и лицом всегда есть зазор, пространство игры, где можно творить свою «неуловимую», «перформативную», в терминах Джудит Батлер, идентичность. Маскарад у Ростопчиной приобретает не только общеромантические, но и гендерные коннотации²⁸, как и мотив света, бала и танцев. Светская гости-

Зинаиды Волконской // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 178–219.

²³ Например, мемуарист Б. Н. Чичерин не устает отмечать умение хозяек салонов вести разговор блестящий, полный игривости и тонкой иронии; «постоянно льющийся живой и веселый разговор, приправленный самым откровенным и незащепленным кокетством» (*Чичерин Б. Н. Воспоминания // Русское общество 40–50-х годов XIX в. Ч. I / Сост. С. Л. Чернов. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 70*).

²⁴ Кроме того, как замечает Джудит Ваулз, публикации, ассоциировавшиеся с салоном: «альманахи, элегантные литературные сборники по образцу карамзинских „Аонид“ представляли собой „золотую середину“ между приватным распространением и коммерческой публикацией и были излюбленным местом для дебюта» (*Vowles J. The Inexperienced Muse. P. 65*).

²⁵ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н.: Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 264.

²⁶ См.: *Greene D. Nineteenth-Century Women Poets: Critical Reception vs Self-Definition // Women Writers in Russian Literature. P. 103–104*.

²⁷ Е. Ростопчина получила литературную известность в 1830-е годы. После 1846 года ее поэтическая слава меркнет, а критики нового поколения (Н. Чернышевский, Н. Добролюбов) отзывались о ней уничижительно. Ростопчина писала поэмы, драмы в стихах, повести и романы, но наибольшую популярность (в глазах как современников, так и потомков) имели ее лирические стихотворения.

²⁸ О связи концептов маскарада и женственности см.: *Chowanec U., Phillips U., Rytönen M. Introduction // Masquerade and Femininity: Essays on Russian and Polish Women Writers / Ed. U. Chowanec; U. Phillips and M. Rytönen. Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 3–8*.

ная и бальная зала для Ростопчиной не только территория притворства, фальши, суеты, но и *свое* пространство, охарактеризованное с помощью положительных эпитетов: веселое, пестрое, пышное, праздничное, радостное, упоительное. Это место, где женщине разрешено говорить и через описание которого она может рассказать о табуированных господствующим дискурсом темах.

Поэзия вообще – опасный опыт и опасное для женщины занятие: Ростопчина согласна с этими приговорами современной критики²⁹. В стихотворении «Как должны писать женщины» поэтесса призывает женщин не изображать свои чувства открыто, а прикрывать их покрывалом стыдливости, «приличия»; не выставлять их на всеобщее обозрение, на свет. Но репрессированный чувственный опыт может быть *освещен* косвенно, именно через изображение бала, танца, музыки. Именно здесь она может рассказать о табуированном опыте тела, о женском телесном наслаждении, сохраняя эротические коннотации, связанные в культуре того времени с мотивом танцев³⁰, но редуцируя тему преступления и наказания. Хотя поэтесса и называет ключевое свое стихотворение на эту тему «Искушение», но речь в нем идет не о грехе, а о радости, счастье, упоении, о телесном удовольствии, связанном с чувственными ощущениями: обонятельными, вкусовыми, тактильными, оральными и т. п. Неконтролируемое женское наслаждение передается и ритмическим рисунком стихов: в этом пульсирующем речевом потоке музыка, звучание, ритм³¹ (*семиотическое*, в терминах Ю. Кристевой³²) оказывается едва ли не важнее смысла (*символического*), что для феминистских критиков, таких, например, как Элен Сиксу³³, является знаком специфического женского языка, женского способа писать. Современники видели исток этой стихии женственности в стиле Ростопчиной в традиции блестящего, живого, льющегося светского разговора, салонной болтовни, – и это (а не только темы стихов) являлось основанием для того, чтобы назвать Ростопчину «салонной поэтессой».

Ростопчина, как отмечает Джудит Ваулз, искала пути женской творческой самореализации внутри отдельной, специфически женской сферы, но не считала последнюю лимитированной³⁴. Ее позиция вызывала разные – и одобрительные, и презрительные – оценки мужской критики, она вызывала полемику и среди женщин – «коллежанок по цеху». Дж. Ваулз³⁵ пишет о резком споре с ней *Елизаветы Шаховой* (1821–1899), которая, выбрав сама как поэт путь напряженного религиозного визионерства, обвиняла Ростопчину в бездумии и легкомыслии, получая от последней, в свою очередь, упреки в холодности и равнодушии³⁶. Другой полемической женской реакцией на позицию Е. Ростопчиной, по мысли Дж. Ваулз, была поэзия *Юлии Жадовской* (1824–1883), где и образ лирической героини (скромной провинциальной девушки), и стиль (простой, «натуральный») контрастировал с салонной роскошью и блеском лирики аристократки Ростопчиной³⁷. Но главным женским оппонентом Ростопчиной в глазах как современников, так и потомков, несомненно, была *Каролина Павлова* (1807–1893).

У Павловой есть несколько текстов, обращенных к Ростопчиной («Мы современницы, графиня...», «Графине Ростопчиной», «Три души») и построенных на приеме противопостав-

²⁹ О критической рецепции женского творчества в это время см.: Савкина И. «Поэзия – опасный дар для девы»: (критическая рецепция женской литературы и женщины-писательницы в России первой половины XIX века) // *Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века)*. Verlag F. K. Göpfert, 1998. P. 23–50.

³⁰ См.: Sandler S. Pleasure, Danger, and the Dance: Nineteenth-Century Russian Variations // *Russia-Women-Culture*. P. 247–272.

³¹ Несколько стихотворений Ростопчиной, написанных в разное время, называются «Стихи для музыки».

³² Kristeva J. La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

³³ Cixous H. The Laugh of the Medusa // *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism* / Ed. R. R. Warhol and D. P. Herndl. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1977. P. 345–362.

³⁴ Vowles J. The Inexperienced Muse. P. 74.

³⁵ Ibid. P. 77–78.

³⁶ См. Е. Ростопчина «Равнодушной» (1830) и ответ Шаховой «Женщина и бал» (1840), «К женщинам-поэтам» (1845).

³⁷ Ibid. P. 78–79.

ления. Космополитке, петербуржанке, жорж-сандистке, аристократке, заласканной похвалами красавице и свободной артистке (дилетантке) Ростопчиной Павлова противопоставляет свое славянофильство, скромность, самодостаточность, «оседлость», домашность и профессионализм (ремесло). Некоторые из перечисленных самохарактеристик неточны или будут опровергнуты дальнейшей жизнью Павловой, которая решится на публичную ссору с мужем и развод, покинет Россию и проживет последнюю часть жизни в Германии. Но главное в этом споре – не биографические контрасты (или сходства), а подчеркиваемая Павловой разница в понимании сути и роли женщины-поэта. Она оценивает позицию Ростопчиной как ренегатство, предательство «дара». В поэме «Три души» Павлова пишет о женщине-поэте, которая превратила «святой дар» в «гремушку звучную», выбрала «пошлость привычную», «житейский гул», «светский шум» – ради похвал, удовольствий и наслаждений. Ростопчинской «звучной гремушке» Павлова противопоставляет свою «немую» музу, свой «грустный стих» и понимание поэзии как «святого ремесла» («Ты, уцелевший в сердце нищем...»).

Описанный поэтический диалог имеет принципиальное для понимания истории женского творчества значение. Ростопчина и Павлова выбирают разные способы творить в патриархатном мире. Евдокия Ростопчина принимает «правила игры», она остается в сфере, легализованной как женская, но разрушает ее изнутри, точнее она *пере*-писывает, *пере*-певает разрешенное патриархатным дискурсом по-своему, выделяет свое «курсивом» (выражение Нэнси К. Миллер³⁸). Этот женский курсив в случае Ростопчиной – прежде всего интонирование; стихия собственно женственного, женский язык Ростопчиной связаны с мелодией, музыкой, ритмом, звучанием и т. п. (в этом смысле Павлова очень точно говорит о «гремушке звучной»).

Каролина Павлова выбирает путь *сопротивления феминизации*, путь упорной и (как она постоянно подчеркивает) безнадежной борьбы за право женщины писать «неженственно», писать так и о том, о чем ей пишется, не оглядываясь на рекомендации и окрики цензора-мужчины. Обретение голоса совершается путем преодоления мук немоты. Тема «немоты», «безглагольности», «безмолвности», невыразимости и т. п. – ключевая для Павловой – очевидно связана не только с общеромантической традицией, но и с драматической борьбой за женское право на речь.

И та и другая стратегии женского письма – значимы и продуктивны, но осознание этого стало возможным только при гендерно ориентированном чтении поэтических посланий названных авторов. У современников же Ростопчина имела репутацию беспутной женщины, а Павлова – мужеподобной женщины³⁹.

Однако для другой части патриархатных критиков эти различия не существенны: важны не реальные произведения реальных поэтесс, а существующие у них априорные представления о женском творчестве. Потому М. Салтыков-Щедрин называет лирику Павловой «мотыльково-чижиковой»⁴⁰, а В. Переверзев обвиняет Павлову в том, что она ничего не видела и не слышала, кроме салонного общества и пустых светских разговоров, и красиво изображала только этот «ничтожный мирок» без всякого «самоуглубления и самоанализа»⁴¹.

Однако любой внимательный и непредвзятый читатель не может не увидеть, что именно самоуглубление и самоанализ – главное в лирике Павловой. Это поэзия, рассказывающая об

³⁸ Miller N. K. Subject to Change: Reading Feminist Writing. New York: Columbia University Press, 1988. P. 29.

³⁹ Greene D. Nineteenth-Century Women Poets: Critical Reception vs. Self-Definition. P. 95–109. Эта традиция контрастного противопоставления поэтесс по названному признаку продолжалась и позже. См., например, написанные в начале XX века статьи В. Ходасевича (Ходасевич В. Ф. Графиня Ростопчина: ее жизнь и лирика // Русская мысль. 1915. XI. Отд. II. С. 35–53; Ходасевич В. Ф. Одна из забытых // Новая жизнь: Альманах. 1916. № 3. С. 195–198).

⁴⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Стихотворения К. Павловой // Салтыков-Щедрин М. Е. Литературная критика. М: Современник, 1982. С. 134–139.

⁴¹ Переверзев В. Салонная поэтесса // Современный мир. 1915. № 12. С. 185–188.

упорстве сопротивления судьбе и пошлости повседневности, о сокровенной жизни души, идущей от одной «безнадежной надежды» к другой, это стихотворная история потерь, бесполезных обольщений, одиночества и в то же время свидетельство торжества воли и жажды идти. Это лирика, полная рефлексии и беспощадного самопознания; напряженно-эмоциональная, но абсолютно не сентиментальная (даже в любовной теме). Неудивительно, что ее (иногда с восхищением, иногда с презрением) называли «мужской». Однако лирическая героиня (не герой!) Павловой не маскулинизирована и не бесполо – это всегда женщина, и женщина-поэт. Обще-человеческие и общеромантические вопросы об экзистенциальном одиночестве человека и непонятости поэта в ее стихах имеют очевидный гендерный акцент. Ключевой для Павловой мотив пути оказывается особенно трагическим, потому что идея пути «не предусмотрена» для женской судьбы: женщина из рая невинных мечтаний сразу переходит или к «пошлой жизни взаперти» светских приличий, или к страданиям и разочарованиям нереализованной души, которая «помнит о себе, как будто о чужой» («Да много было нас, младенческих подруг...», «Люблю я вас, молодые девы...», «Laterna magica»). Эта душевная «сокровенность» усугубляется женской «немотой». «Безглагольна перед светом / Будешь петь в тиши ночей. / Гость ненужный в мире этом, / Неизвестный соловей!» («Нет, не им твой дар священный...»). Мотив немоты связан с образом как женщины-поэта, так и женщины как таковой, душа которой не умеет, не научена говорить, не может выразить себя.

Названные темы слиты вместе в очень необычном тексте Павловой – повести «Двойная жизнь» (1844–1847), где в прозаической части рассказана «обыкновенная история» светской барышни, а из поэтических фрагментов, описывающих ночную жизнь ее души, мы узнаем, что Цецилия – одаренный поэт, хотя об этом никто (и прежде всего сама она) не догадывается. В полусонных грезах «немая» героиня встречается с неким «строгим гением»⁴² и обретает речь, получает потенциальную возможность рассказать свою историю от первого лица, но именно в этот момент, как замечает Катриона Келли, история, собственно, и заканчивается⁴³. И все-таки драма Цецилии не поглощена молчанием: она рассказана сестринским голосом автора повести-поэмы, о чем говорит «Посвящение»: «Вам этой мысли приношение, / Моей поэзии привет, / Вам этот труд уединенья, / Рабыни шума и сует. / Вас всех, не встреченных Цецилий, / Мой грустный вздох назвал в тиши, / Вас всех, Психей, лишенных крылий, / Немых сестер моей души!»

Жестко критикуя женский мир и принятые репрезентации женственности, Павлова постоянно их обсуждает, пытается отстоять право на речь и на живую жизнь для себя и для своих «немых» сестер. Подобная тема и дискурс сестринства неожиданно сильно звучит и в творчестве *Надежды Дуровой* – в ее романтических повестях и особенно в знаменитых «Записках кавалерист-девицы». Мы сталкиваемся здесь с удивительным парадоксом: взяв себе в жизни мужское имя, нося до конца дней мужской костюм и ведя мужской образ жизни, Дурова все свои тексты пишет от лица женского повествователя, и так называемая «женская тема» занимает в них одно из ведущих мест. Наиболее открыто и безбоязненно поставлены вопросы о месте и положении женщины в традиционном патриархатном обществе в упомянутых «Записках» Дуровой и особенно в главах о детстве, где центральными фигурами являются мать и дочь, отношения которых изображаются жестко и драматически, вопреки сентиментально-идеализирующей традиции. Образ матери (и других женщин) связан в «Записках» с мотивом надзора и принуждения. Зависимость, стереотипность, отсутствие возможности выбора, исконная неполноценность, подверженность неусыпному наблюдению и контролю и тому подобное подчеркнуто маркируются другими людьми (и особенно матерью) как неотъем-

⁴² Здесь Павлова решает одну из самых «неразрешимых» проблем женского творчества: она адаптирует исключительно маскулинный образ поэта-гения и ситуацию его романа с возлюбленной-Музой при помощи инверсии гендерных ролей.

⁴³ Kelly C. A History. P. 106–107.

лемые атрибуты женственности. Оставаясь в пределах женского мира, героиня видит для себя только два выбора: смириться с предназначением вечной рабы и невольницы или стать «чудовищем» с точки зрения общественного мнения. И она находит *третий путь*: чтобы остаться собой, она должна перестать быть женщиной, сделаться солдатом. Рассказывая необыкновенную историю своей жизни, Дурова создает легенду о женщине, получившей свободу и возможность самореализации, вопреки всем стереотипам. Частью такой самореализации является и ее автодокументальный текст, написанный от лица женщины⁴⁴. Важно и то, что, несмотря на весь эксцентризм собственного выбора, Дурова не отделяет себя резко от других женщин и неоднократно (особенно рассуждая о проблемах женской доли и несвободы) прямо обращается в тексте к своим «молодым сверстницам». Обсуждение проблем женственности и мужественности, как уже отмечалось, можно видеть и в некоторых романтических повестях, написанных Дуровой (например, «Игра судьбы, или Противозаконная любовь» и др.).

Однако, превратившись в 30–40-е годы XIX века в доминирующий литературный жанр, новеллистика попала под особо жесткий контроль патриархатных институций (книгоиздательство, журналистика, критика, цензура). Как исключительно маскулинная романтическая концепция гения-пророка, так и теории социального реализма с их требованиями к литературе – быть учителем жизни и активно участвовать в идеологической борьбе – априорно выбрасывали женское как второстепенное, незначительное и частное на обочину литературного процесса⁴⁵. Женское было узурпировано мужской литературой и существовало, по выражению Б. Хельдт, в ситуации *underdescription* – унижения, умаления, подчинения и подавления⁴⁶. Идеализированное, инфантилизированное, деиндивидуализированное женское было частью мироконцепции, где реальным женщинам и женщинам-писательницам не было места.

Однако, как мы попытаемся показать ниже, женщины, несмотря на диктат и принуждение канона, сумели и в прозе «исподтишка» дестабилизировать его, найти или создать возможности для самовыражения. Их инновации были связаны не с центральными, с точки зрения критики, категориями идей и идейных споров или логикой развития сюжетных парадигм, а прежде всего с нарративными практиками и смещением акцентов в изображении как главных, так и второстепенных персонажей. Проблематизируя понятия «периферии» и центра», ведя подкоп под стенами, их разделяющими, писательницы 40–50-х годов создавали предпосылки для творческой легализации женского – и женского голоса.

Главным прозаическим жанром для женщин в первой половине XIX века была повесть. Жеанна Гейт говорит о том, что наиболее часто женщины писали «диагностические» (проблемные) повести, светские повести и тексты, фокусировавшиеся на женской тематике⁴⁷. Катриона Келли отмечает, что наряду с использованием – одновременно – внутренней трансформации жанра светской повести женщины-писательницы 1830–40-х годов создали новый инвариант новеллистического произведения, которое исследовательница называет провинциальной повестью («provincial tale») и определяет его как «прозаическое повествование средней длины, действие которого происходит в русской деревне, изображающее борьбу молодой женщины-протагонистки против ограничений ее жизни тем, что прилично и ожидаемо от девушки из

⁴⁴ Барбара Хельдт (*Heldt B. Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. P. 64–67) видит именно в автобиографических жанрах (как и в лирике) особые возможности для женского самовыражения. Даже если частично согласиться с этой позицией, нельзя не заметить, что такого рода тексты практически не публиковались при жизни автора. «Записки» Дуровой были редчайшим исключением (о женских эго-текстах см.: напр.: *Волле К., Гречаная Е. П.* Дневник в России в конце XVIII – начале XIX в. как автобиографическая практика. In: Автобиографическая практика в России и во Франции. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 57–111; *Савкина И.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007).

⁴⁵ См.: *Kelly A. History*. P. 3, 24–26; *Savkina I.* Может ли женщина быть романтическим поэтом // *Vieldeutiges Nicht-Zu-Ende-Sprechen*. P. 97–111.

⁴⁶ *Heldt B. Terrible Perfection*. P. 16.

⁴⁷ См.: *Gheith J. Women*. P 88.

помещичьей семьи⁴⁸. То есть можно говорить о том, что, используя существующие и популярные жанры и изобретая собственные жанровые разновидности повести, писательницы стремятся переустроить культурное пространство таким образом, чтобы найти там место для женской героини и женского письма.

Наиболее заметными фигурами в женской прозе первой половины XIX века были *Мария Жукова* (1805–1855) и *Елена Ган* (1814–1842).

Практически все исследователи творчества Е. Ган⁴⁹ сходятся в том, что ее интересовал прежде всего тип необычной женщины, феминизированный вариант романтического изгнанника⁵⁰. Необыкновенность главного женского персонажа создается разными путями: использованием экзотического материала («Утбалла», «Суд божий»), доведением некоторых традиционных мотивов в описании женщины до *plus ultra* (настоящее «бешенство» самопожертвования в «Теофании Аббаджио» или в «Нумерованной ложе») или изображением «сильной» героини, испытывающей процесс романтического отчуждения, конфликт с окружением (толпой) – как Ольга в «Идеале» или Зенаида в повести «Суд света». Истории двух последних героинь во многом схожи: материнский рай детства, ранняя смерть матери, которая делает героиню беззащитной, гонения толпы, обвиняющей в излишнем уме и гордости, самопожертвование ради другого, неоправдавшиеся надежды на семейное счастье. И тот, и другой текст завершаются рассказом героини о самой себе, повествованием от первого лица, лейтмотив которого – ощущение личностной нереализованности и отказ от обычной жизни в пользу духовного подвижничества. Резкий конфликт женщины с окружающим миром, критическое изображение мужских персонажей позволяли некоторым исследователям называть Ган «русской Жорж Санд», однако, на наш взгляд, идеи, к которым приходят ее бунтующие протагонистки, имеют очень мало общего с концепциями женской эмансипации или гендерной инверсии, то есть освоением женщиной мужских ролей. Героинь Ган не устраивают ни мужские, ни женские роли – только «ангельские», означающие тотальный запрет на сексуальность⁵¹. Однако, отказываясь связывать себя со «взрослым», сексуальным, мужским миром, уходя в монастырь духовной невинности, героини Ган сохраняют потребность творить, писать. Вопрос о сути женского дарования и возможности женской творческой самореализации является центральной темой последнего незаконченного произведения Е. Ган «Напрасный дар»⁵². В этом тексте писательница разделяет *творчество*⁵³ и *авторство*. Главная героиня повести Анюта – женщина – романтический поэт (вещунья), которая реализует свой дар и счастлива, пока живет по законам невыразимого, бессловесного поэтического откровения. Однако ее попытка выйти к публике, момент контакта с реальным миром и читателем оказывается чрезвычайно опасным или даже невозможным для женщины. Переход в сферу рационального, профессионального отношения к творчеству (в мужской мир конкуренции и борьбы) воспринимается как предательство дара. Со свойственным ей романтическим максимализмом Ган заостряет проблему до предела и делает

⁴⁸ Kelly C. A History. P. 58.

⁴⁹ Andrew J. Elena Gan and A Futile Gift // Andrew J. Narrative and Desire in Russian Literature, 1822–49. The Feminine and the Masculine. London: Macmillan, 1993. P. 85–138; Kelly C. A History. P. 109–118; Cheauré E. Liebeswunsch und Kunstbegehren. Elena A. Gan und ihre Erzählung «Ideal» // Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. P. 93–110; Göpfert F. Elena Gan. An der Schwelle einer sozialkritischen Frauenliteratur // Dichterinnen und Schriftstellerinnen. P. 103–106; Harussi Y. Hinweis auf Elena Gan (1814–1841) // Zeitschrift für Slavische Philologie. 42 (1981). № 2. P. 242–260; Bjerkeng M. N. The Concept of Love and the Conflict of the Individual versus Society in Elena Gan's «Sud sveta» // Scando-Slavica. № 24. 1978. P. 125–138.

⁵⁰ О романтическом изгнаннике как литературном прототипе героинь Ган см.: Kelly C. A History. P. 112.

⁵¹ См. об этом: Kelly C. A History. P. 117; Andrew J. Narrative and Desire in Russian Literature, 1822–49. London, 1993. P. 131.

⁵² Подробный анализ повести см.: Andrew J. A Futile Gift: Elena Andreevna Gan and Writing // Gender Restructuring in Russian Studies / Ed. Marianne Liljeström, Eila Mäntysaari and Arja Rosenholm. Tampere: University of Tampere, 1993. P. 1–14; Savkina I. Provintialki. P. 146–155.

⁵³ Опираясь здесь не на романтические концепции поэта-пророка, а на усвоенные и в России концепции йенских романтиков, которые представляли женственное, женское как креативное.

ее видимой и значимой. В этом плане, по мысли К. Келли, «как писательница, избегающая компромиссов, она была весьма вдохновляющим автором в «абсолютистском» контексте русской культуры»⁵⁴.

В отличие от Е. Ган, ее современницу *Марию Жукову* критика и тогда, и впоследствии считала обычной беллетристкой средней руки – без особых претензий и новаторства. И только «косой» взгляд (термин Зигрид Вайгель⁵⁵) феминистской критики помог увидеть значительный инновативный потенциал ее прозы, который связан с кругом изображаемых ею героев (точнее – героинь) и особенностями повествования.

В прозе Жуковой, начиная с ее первого произведения цикла «Вечера на Карповке», получают голос те женские типы, которые в современной ей литературе оставались на периферии сюжета, были молчаливыми статистами или полукомическими фигурами: дурнушка, старая дева, провинциалка, приживалка, содержанка, старуха⁵⁶, а главное – писательницу интересует та, кто вообще редко становился литературной героиней: *обыкновенная женщина* и ее судьба, в которой играют роль не только отношения с мужчинами, а, может быть, не в меньшей степени сложные, а часто и драматичные отношения с другими женщинами. Подобно Н. Дуровой, Жукова изображает конфликтные отношения матери и дочери («Наденька»), неоднозначные, одновременно любовные и конкурентные отношения между сестрами («Две сестры») и подругами («Эпизод из жизни деревенской дамы», «Две свадьбы»).

Но особенно интересны нарративные практики Жуковой. Уже в первом ее цикле «Вечера на Карповке» существует многозначное противоречие, напряжение между рассказанными историями и обрамляющим сюжетом, рамкой, что, на взгляд Джо Эндрю, позволяет говорить «о полифонии текста, проблематизирующего и ставящего под вопрос многие представления об авторстве и гендере, связанные с этими концепциями»⁵⁷. Хидье Хугенбум использует для обозначения названного напряжения термин пастиш (*pastiche*)⁵⁸, видя в нем способ выражения женского протеста. Сюжет женской литературы – обсуждать то, как принуждают рассказывать сюжет женской жизни. Сами многочисленные отступления (которые так раздражали Белинского), как считает исследовательница, – это своего рода литературные манифестации; рыхлость и незавершенность – своего рода протест против социального порядка⁵⁹. Вообще, выраженная повествованием мысль о текучести, незавершенной непредсказуемости жизни кажется Хугенбум очень важной для Жуковой. Исследовательница обращает внимание на особые функции мотивов природы и провинции у писательницы:

В жуковской эстетике сельские прогулки больше всего ассоциируются с длинным, относительно однообразным течением проживаемой жизни, и таким стандартом она поверяет повествование реалистического художественного текста. Это приходит в противоречие с сюжетом, который связывается с понятиями начала/средины/конца, это ниспровергает линейность и замкнутость жанра светской повести⁶⁰.

⁵⁴ Kelly C. A History. P. 118.

⁵⁵ Weigel S. Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis // Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft / Ed. I. Stephan and S. Weigel. Berlin: Argument-Sonderband AS, 1988. P. 83–137.

⁵⁶ Об образе «добродушного матриарха» см.: Andrew J. The Benevolent Matriarch in Elena Gan and Mar'ja Zhukova // Women and Russian Culture: Projections and Self-Perceptions, ed. by Rosalind Marsh. New York-Oxford: Berghahn, 1998. P. 60–77. О фигурах контролирующей старухи и тетушки, а также старой девы и приживалки см.: Савкина И. Провинциалки. С. 195–202.

⁵⁷ Andrew J. Telling Tales. Zhukova as a Metaliterary Author // Vieldeutiges Nicht-Zu-Ende-Sprechen. P. 122. Эндрю называет эту нарративную ситуацию заимствованным у Изенберга термином «наррутопия».

⁵⁸ Hoogenboom H. The Society Tale as Pastiche: Maria Zhukova's Heroines Move to the Country // The Society Tale in Russian Literature From Odoevskii to Tolstoi / Ed. Neil Cornwell. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998. P. 85–97.

⁵⁹ Ibid. P. 92.

⁶⁰ Ibid. P. 91.

Открытость, незамкнутость, неструктурированность, которую (оценивая это негативно или позитивно) замечают почти все пишущие о Жуковой, на наш взгляд, связана и с тем, что в своих нарративных стратегиях Жукова ориентируется на практики устного рассказа, «болтовни». Повествование в поздних текстах Жуковой часто ведется от лица женщины – «болтушки» или провинциальной кумушки. Такая нарративная техника представляет женский взгляд на вещи и соединяет публичное с частным, приватным, настаивая на ценности последнего.

Здесь важны и особенная позиция рассказчицы как находящейся внутри посторонней (инсайдера, который одновременно аутсайдер) с несколько смещенной, искаженной перспективой, и дискурс провинции. Описывая провинциальное пространство как маргинальное, рассказчица и героини Жуковой не совершают «побега»⁶¹ в центр, не борются с этой маргинальностью, а пытаются сделать ее «строительным материалом» в процессе конструирования собственной идентичности – реабилитировать и «обустроить» то, что, с точки зрения господствующего культурного дискурса, является небытием, несуществованием. Тем самым они в определенном смысле дезавуируют ценности оппозитивного, иерархического мышления и создают новые возможности для русской литературы⁶².

30–50-е годы XIX века – время выхода женщин на литературную арену, когда происходит профессионализация женского творчества и женщины-писательницы: в лирике, автодокументальных жанрах и прозе предпринимаются попытки найти стратегии и способы репрезентации женского в литературном дискурсе вопреки патриархатной традиции, которая абсолютно доминировала в критике. И в этом смысле совершенно исключительной является фигура *Александры Зражевской* (1805–1867), которую можно было бы назвать первым критиком профеминистского толка в русской литературной истории. Ее эссе «Зверинец», опубликованное в 1842 году в журнале «Маяк»⁶³, состоит из двух частей, имеющих эпистолярную форму, писем, адресованных Варваре и Прасковье Бакуниным. Первое письмо содержит краткий автобиографический очерк, своего рода редуцированный роман воспитания женщины-писательницы, а во второй части Зражевская активно и темпераментно полемизирует с патриархатными предубеждениями о противоестественности и опасности для женщин занятий литературой. Она отмечает, что неконкурентоспособность женщин в науках и искусствах связана с отсутствием женского образования и ограниченностью и ложностью представлений общества о «природе» и «роли» женщины. Зражевская описывает конкретные приемы, с помощью которых критика «не дает ходу» женщинам-писательницам и – в противовес – дает короткий, но доброжелательный обзор женской литературы своего времени, называя имена А. П. Глинки, Е. Кульман, О. Шишкиной, Е. Ган, М. Жуковой, Н. Дуровой, Е. Кологривовой, А. Ишимовой, К. Павловой, Е. Ростопчиной, З. Волконской, то есть предлагая практически исчерпывающий список писательниц 1830–1840-х годов! В другой своей статье она предлагает женщинам-литераторам «больше не действовать вразброд», а «собраться всем разом» и издавать собственный журнал⁶⁴.

В статьях А. Зражевской, к сожалению, очень немногочисленных, уже отчасти артикулируется «женский вопрос», который отсылает нас к иной, новой странице в истории женской русской литературы.

⁶¹ Ср. идеи Келли о мотиве побега как обязательном элементе «провинциальной повести» (Kelly C. A History. P. 59–78).

⁶² Похожие нарративные стратегии и темы можно видеть и в повестях *Софьи Закревской* (1796?–1865?) и *Анастасии Марченко* (1830–1880?).

⁶³ *Зражевская А.* Зверинец // Маяк. 1842. Т. 1. Гл. 1. С. 1–18.

⁶⁴ *Зражевская А.* Русская народная повесть. Князь Скопин-Шуйский, или Россия в начале XVII столетия. Соч. О. П. Шишкиной. 4 части. СПб., 1835 // Маяк. 1842, т. 1, кн. 2. с. 220.

Повести об институтках двух забытых писательниц «Институтка» Софьи Закревской и «Аничкина революция» Натальи Венкстерн⁶⁵

Романы Софьи Закревской «Институтка» (1841) и Натальи Венкстерн «Аничкина революция» (1928) обращаются к женскому персонажу особого рода – *институтке*. Этим словом уже в начале XIX века именовали не только выпускницу женского учебного заведения⁶⁶, но и некий культурно-бытовой женский тип, не раз становившийся объектом литературного интереса, в том числе и в произведениях, написанных женщинами. Особенной популярностью у читателя пользовались появившиеся в конце XIX – начале XX века романы и повести Надежды Лухмановой и Лидии Чарской⁶⁷. Однако в данной статье нам хотелось бы остановить свое внимание на двух малоизвестных текстах, принадлежащих перу, можно сказать, забытых писательниц. Первое из избранных для анализа произведений открывает тему институтки в женской литературе, а второе, если так можно выразиться, «закрывает» ее.

В романах С. Закревской и Н. Венкстерн есть некоторое фабульное сходство: оба рассказывают историю девушки, вышедшей из замкнутого и регламентированного мира Института в «открытый социум». Однако сам тип институтки и конкретные характеры протагонисток в этих двух текстах обрисованы с совершенно различной перспективы.

Барышня (институтка) в прозе начала XIX века

В романе Закревской изображены даже не одна, а три институтки, так как произведение имеет форму переписки трех подруг: положительной и благоразумной, по-матерински доброй Олимпиады, озорной и увлекающейся Марии и главной героини – Глафиры, которая вместе с сестрой Лизой по семейным обстоятельствам покидает Институт незадолго до выпуска и уезжает в Малороссию, в родовое село Моторна. В начале текста мы слышим голоса всех трех подруг, которые описывают свои впечатления от расставания с институтом и выхода в большой мир. Однако этот принцип тройной перспективы не выдержан до конца, и эпистолярная форма становится в некотором роде условной – в фокусе повествования оказывается любовная история Глафиры.

Наиболее интересным в этой живой, хотя и не лишенной банальности истории оказывается образ протагонистки, особенно если мы рассмотрим его на фоне уже сложившейся в то время традиции стереотипного описания молодой девушки и ее пути⁶⁸.

В произведениях 30–40-х годов XIX века барышня чаще всего изображается как инфантильное существо, которое, сталкиваясь с реальной жизнью, превращается или в сексуально опасную «ведьму», или в старую деву, опасную социально, так как, компенсируя сексуальную неудачу, она осуществляет свою власть через сплетню, контроль над общественным мнением⁶⁹.

⁶⁵ Савкина И. Повести об институтках двух забытых писательниц: «Институтка» Софьи Закревской и «Аничкина революция» Натальи Венкстерн // Писатели и критики первой половины XX века: предшественники, последователи, незабытые забытые имена: Коллективная монография / Под ред. Л. А. Колобаевой, С. И. Кормилова, А. В. Назаровой; сост. А. В. Назарова. М.: Common place, 2021. С. 96–104.

⁶⁶ Речь идет чаще всего о Смольном институте благородных девиц, закрытом учебном и воспитательном заведении для девочек, основанном в 1764 году в Санкт-Петербурге.

⁶⁷ Прежде всего: Н. Лухманова «Двадцать лет назад. Из институтской жизни» (1893), «Институтка» (1904), Л. Чарская «Записки институтки» (1901) и др.

⁶⁸ См. подробнее: Савкина И. Л. Провинциалки. С. 73–120 (глава «До и после бала»: история молодой девушки в «мужской» литературе). Там же речь идет и об исключениях, текстах В. Одоевского и «Неточки Незвановой» Ф. Достоевского.

⁶⁹ См., например, «Вся женская жизнь в нескольких часах» Барона Брамбеуса, «Княжна Мими» и «Княжна Зизи» В.

Кроме фабулы «порчи» существует и сюжет «угнетенной невинности»: изображение барышни (чаще всего провинциальной) как искупительной жертвы⁷⁰. В этом случае акцент сделан на истории мужского героя, в которой встреча с «провинциалкой» становится важным эпизодом. Барышня в таких историях зачастую оказывается пансионеркой или институткой, ведь именно с последней, как продемонстрировал в своих работах А. Ф. Белоусов⁷¹, были прочно связаны представления о наивности, детской невинности, несамостоятельности, прекраснодушной восторженности, неприспособленности к практической жизни. Этот тип пассивной, ангелоподобной женственности, инфантильного, «неполноценного» существа женского пола, обычно называемого детским именем (Катенька, Милочка, Полинька, Верочка и т. п.), нуждающегося в постоянном руководстве и протекции, мог получать позитивные коннотации, идеализироваться, становиться образом того «ужасного совершенства», о котором писала в книге с одноименным заглавием Барбара Хельд⁷², а мог представлять в ироническом варианте «сентиментальной дурочки» и жеманной «кисейной барышни». Но и в том, и в другом случае женский образ в мужской прозе начала XIX века был деперсонифицирован – он был *объектом* обожествления или осмеяния. Можно сказать, что в подавляющем большинстве мужских текстов 30–40-х годов собственно *история* женского персонажа отсутствует; перед нами разные способы того *underdescription*, по выражению Барбары Хельд⁷³, которое превращает женщин из субъекта в объект, в проекцию мужских желаний и страхов.

Глафирина революция

В повести Закревской три институтки: Олимпиада, Мария и Глафира (а не Липонька, Машенька и Глашенька). Они являются субъектами письма: сами говорят о себе, и каждая своим голосом. Роль Института в их судьбе становится предметом рефлексии в переписке девушек и трактуется неоднозначно. С одной стороны, Институт представлен как место несвободы и принудительной, подконтрольной коллективности. Недаром в письмах подруг не раз повторяется образ окна. Окна в Институте не только закрыты, они закрашены зеленой краской⁷⁴: «к окну не должно сметь и приближаться»⁷⁵. Выход из института связан с возможностью сесть у *открытого окна*⁷⁶ (выделено курсивом в тексте повести), «испытывая свое могущество <...>, открыть форточку»⁷⁷. Мария говорит о счастье остаться одной «в *моей* комнате»⁷⁸ и следовать свободно собственным желаниям. Институт не идеализируется, особенно «бунтарками» Марией и Глафирой, но все же главные его ценности – равенство, дружба, девичья солидарность, искренность, «донкихотство»⁷⁹ – изображаются как истинные по сравнению с лицемерием и зависимостью от богатства, статуса и моды, с которыми девушки сталкиваются при выходе в свет.

Одоевского, «Мамзель Катишь» Адама фон Женихсберга, «Мамзель Бабетт» и «Милочка» С. Победоносцева, «Барышня» И. Панаева, «Верочка» П. Сухонина.

⁷⁰ См., например, «Катенька» Рахманного, «Полинька Сакс» А. Дружинина, «Дунечка» П. Сумарокова, «Кто виноват?» А. Герцена.

⁷¹ Белоусов А. Ф. Институтки в русской литературе // Тыняновский сборник. Рига: Зинатне, 1990. С. 77–100; Белоусов А. Ф. Институтки // Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 5–32.

⁷² Heldt B. Terrible Perfection. 1987.

⁷³ Ibid. P. 16

⁷⁴ Закревская С. Институтка: Роман в письмах // Отечественные записки. 1841. Т. XIX. Отд. III. С. 200–307.

⁷⁵ Там же. С. 203.

⁷⁶ Там же. С. 204.

⁷⁷ Там же. С. 226.

⁷⁸ Там же. С. 227. (Курсив авторский.)

⁷⁹ Там же. С. 230.

Через образы своих героинь, особенно Глафиры, Закревская безусловно вступает в полемику со стереотипным представлением об институтке и пытается деконструировать доминирующий стереотип женственности как простодушной, бестелесной «невинности», нуждающейся в покровителе и учителе (мужчине). Ее Глафира внутренне свободна, вполне самостоятельна, ее отличает склонность к иронии и самоиронии, у нее легкое перо, она спокойна, неамбициозна и прекрасно чувствует себя в роли провинциалки.

Соперница Глафиры в любовной интриге княгиня Н. терпит поражение именно потому, что не может думать о людях вне знакомых шаблонов: сначала она видит в Глафире абсолютно неконкурентоспособную молодую дуру, наивную институтку, а потом лицемерку и кокетку, хитро скрывающуюся «под личиной детской невинности»⁸⁰. Между тем Глафира – ни то и ни другое; она вообще не стереотип и не их набор, а личность, не поддающаяся заключению в рамки привычных моделей. В ней есть черты естественного человека, провинциальной барышни, она глубоко понимает природу, не скучает наедине с собой, предпочитает разговор о модах литературные споры и с жаром защищает русскую литературу от обвинений в ничтожности и неинтересности. Один из молодых людей называет ее «очаровательной Психеей»⁸¹. Но одновременно она с удовольствием перебирает наряды, занимается сооружением причесок, любит балы, которые для нее не место «охоты на жениха», а стихия чувственности, телесной радости, изображенной как естественное и разрешенное для девушки чувство. Нерепрессированное телесное наслаждение в танце не спровоцировано исключительно мужчиной и желанием ему нравиться. Глафира с не меньшим наслаждением, чем на балах, отплясывает и одна, дома. И особенно надо подчеркнуть, что Глафира обладает прекрасным чувством юмора и постоянной готовностью к самоиронии, и это не дает возможности литературным стереотипам, которые могут быть спроецированы на ее образ, закрепиться. Внутренняя свобода, незашоренность, доброжелательность главной героини помогают ей жить полной жизнью и в провинции, которую княгиня Н. сравнивает с «безлюдной Лапландией», тогда как в письмах Глафиры далекая Украина населена очень разными и интересными людьми. Вероятно, поэтому она не остается одна в трудную минуту, получая поддержку и от своих институтских товарок, и от новых подруг, обретенных в Моторне.

Повесть кончается счастливо: добродетель торжествует и порок наказан. Но даже без такого утешительного финала история Глафиры не выглядела бы безнадежной и трагической: та аура сестринской солидарности, которая изображена в повести как одна из несомненных ценностей женской жизни, помогла бы ей пережить и выдержать испытания.

В жанровом отношении произведение Закревской близко к традиции романа воспитания, «истории молодого человека»⁸². Выход из Института, столкновение с проблемами нового типа и сложная любовная история выполняют функцию испытания героини, становятся этапами взросления. Принципиально важно и весьма инновативно то, что в центре этой сюжетной схемы именно героиня, а не герой. Барышня-институтка перестает быть объектом чужого (мужского) слова и инструментом, символом или этапом в развитии героя-мужчины. Закревская рассказывает историю утверждения женской личности, живущей по тем правилам, которые она сама признала для себя важными. Название повести отчасти обманывает – это не роман об *институтке*, а персональная история Глафиры С.

Роман Закревской – удивительный образец текста с позитивной и нетривиальной героиней, без идеализации или драматизации фигуры институтки, оспаривающий, кроме того, патриархатные мифы о природной женской несолитарности и о несовместимости духовного и

⁸⁰ Там же. С. 260.

⁸¹ Там же.

⁸² О романе воспитания см., например: Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 188–236.

телесного в женщине. К сожалению, произведение практически не было замечено критикой. Один из немногих отзывов о романе принадлежит Александре Зражевской, которую можно назвать пионеркой феминистской критики в России. Зражевская писала:

Эту милую, чистосердечную, прелестную, умную Институтку я только на днях прочитала и прочитала с большим удовольствием. Она тронула меня до слез, привела в восхищение. Я вместе с ней горевала, вместе с ней радовалась, веселилась, короче, делила все ее чувства, все ее впечатления⁸³.

Позитивный отзыв женщины-критика продолжает развивать тот дискурс женской солидарности, который затронут в книге.

Прощание с институткой

Если роман Закревской – один из первых романов об институтках, то «Аничкина революция» Натальи Венкстерн, можно сказать, практически закрывает тему. В 1928 году и институты, и институтки становились (или почти уже стали) уходящей натурой и «пережитком прошлого». В отличие от появившихся в предреволюционное время весьма популярных произведений Л. Чарской и Н. Лухмановой, роман Н. Венкстерн оказался не слишком замечен после публикации, затем запрещен, забыт и невостребован, что в определенном смысле сближает его с «Институткой» С. Закревской.

Попадание «Аничкиной революции» в списки запрещенных книг мотивировалось наличием в нем слишком откровенных сцен⁸⁴. Однако, как справедливо замечают авторы предисловия к републикации романа в издательстве *Common place* в 2018 году, «вероятно, истинной причиной было неприглядное изображение нового советского общества»⁸⁵. Действительно, несмотря на заглавие, Аничка отнюдь не является центральной героиней романа, как, впрочем, и ни один из других персонажей. На роль протагониста может претендовать разве что сам Институт – Дом, претерпевающий в ходе бурных событий начала века ряд драматических изменений, в которых можно увидеть отражение того, что происходило в это время с Россией. История исхода старых жильцов, заселение Дома новыми, передвижение жителей подвалов во флигеля и наоборот, появление и исчезновение начальников и вахтеров, разграбление и окоммунализация, – все эти процессы прослежены, по словам рецензента Анны Голубковой, в стиле Салтыкова-Щедрина, «пропущенного через Андрея Белого, то есть с некоторым модернистским налетом»⁸⁶. Что же касается главной героини, то, в отличие от Закревской, которая полемизировала и боролась с шаблоном женственности, воплощенном в фигуре институтки, Венкстерн работает с существующим и утвердившимся клише, утрируя его до гротеска. Ее Аничка – безвольное, пассивное, зависимое и бессловесное существо, вся жизненная стратегия которой сводится к поиску того, к кому бы прислониться. Институт изображается в начале романа как некое виртуальное пространство по производству «белых», ангелоподобных барышень:

Девические лица нежны, с прозрачными жилочками на височках, с круглыми бровями и невинными губками. Глаза сияют неподражаемой небесной глупостью. Таковы они, эти снежинки-девушки, эти лилии

⁸³ Зражевская А. В. Русская народная повесть. С. 219.

⁸⁴ Пушкарев А. М. «Новый быт»: идеологические интерпретации сексуального (по материалам русской художественной литературы и критики 1920-х годов) // Журнал исследований социальной политики. 2007. Т. 56. № 4. С. 459–482.

⁸⁵ Венкстерн Н. А. Аничкина революция. М.: Common place, 2018. С. 11.

⁸⁶ Голубкова А. О романе Натальи Венкстерн «Аничкина революция» // Литература. 2019. № 139. URL: <https://literatura.org/criticism/3195-anna-golubkova-o-romane-natali-venkstern-anichkina-revolyuciya.html> (дата обращения: 04.02.2022).

с учебниками алгебры в руках, зарисованные неподражаемым пером неувядаемой Чарской!⁸⁷

На самом же деле, в отличие от Закревской, Венкстерн изображает Институт не как другой мир, изолированный от реального, а как органическую часть лицемерной системы, где все играют затверженные роли, в том числе и ангел Аничка, которая с готовностью прижмуривает глазки, если действительность не вписывается в привычную сценографию. Когда же события войны и революции вообще меняют запрограммированный сценарий, Аничка совершенно теряется и не находит ничего лучше, чем вернуться в Институт и забиться в укромный уголок незаметной мышкой. Ничего кроме неясных мечтаний о любви и романтическом покровителе в ее бедной головке так и не обнаруживается, и она снова и снова оказывается в роли жертвы наветов, людской (мужской) корысти и собственной глупости. Хотя ее постоянно подозревают в сексуальной распущенности, на самом деле Аничка бестелесна и годится только на роль сострадательной «душеньки»⁸⁸ и штопальницы носков дорогого друга, который в перерывах между романтическими воздыханиями успевает пошутить с женой и убажить двух любовниц.

Н. Венкстерн работает с клише, доводя тот тип инфантильной бестелесной женственности, который воплотился в образе институтки или чеховской Душечки, до такого гротескного предела, что он оказывается совершенно жалким и не вызывает даже сочувствия. Читателю не остается ничего другого, кроме как солидаризироваться с мнением несимпатичных Аничкиных соседей по коридору: «в конце концов такую дуру и жалеть нечего»⁸⁹. Сказки и мечтания, вечное терпение и сладкие выдуманные страдания, страх выйти из своего угла на улицу, на площадь («открыть окно» в терминах Закревской) – все это изображается как признаки выморочной «институтской» женственности. Роман кончается как бы открытым финалом: у Анички есть выбор – «искать смерти или... жить и превращаться? Превращаться в новую Аничку, совсем другую! Но как трудно превращаться, как больно!»⁹⁰. Однако логика существования Анички, которая так и не становится Анной или Анной Александровной, показывает, что для такого типа женственности превращения вряд ли возможны, девушки-снежинки могут только тихо и незаметно растаять.

Критика подобного шаблонного представления о женственности, который воплощен в типе институтки, не была открытием Натальи Венкстерн. Очень многие рациональные аргументы против системы, которая поощряет те доминирующие модели женственности, которые удобны для «использования» в патриархатном обществе, четко и последовательно изложены, например, в книге Надежды Лухмановой «Недочеты жизни современной женщины. Влияние новейшей литературы на современную молодежь» (1904)⁹¹. Никаких новых аргументов Венкстерн не предлагает. Отличие ее текста от книг Лухмановой и Чарской, возможно, в том, что она не выводит из-под критического обстрела и саму «жертву» патриархата, институтку, которая предпочитает боли превращения жизнь тихой мышкой в уголке, не замечая, что Кукольного дома, единственного известного ей убежища, уже давно в реальности не существует. «Патриархатный театр» – место, где институтка Аничка только и умеет существовать внутри навсегда затверженной роли, в амплуа вечной инженю. Роман воспитания заканчивается в начале

⁸⁷ Венкстерн Н. А. Аничкина революция. С. 15.

⁸⁸ Там же. С. 192.

⁸⁹ Там же. С. 191.

⁹⁰ Там же. С. 238.

⁹¹ Лухманова Н. А. Недочеты жизни современной женщины. Влияние новейшей литературы на современную молодежь. М.: Изд-во Д. П. Ефимова, 1904.

первой же главы. И в конце романа среди «огольцов», заполнивших ставший детским домом Институт, Аничка выглядит женщиной, «как будто только что родившейся»⁹².

Интересно отметить, что объектом критики Венкстерн становится не только тип феминности, воплощенной в институтке. Витальная «женщинка»⁹³ Лидочка, Лукерья – женщина-чрево, рожающая детей, чтобы тут же похоронить младенца и завести следующего, карьеристка и соглашательница Агриппина, бесполой функционерша Августа Ивановна, – ни один из этих типов женственности не представлен как симпатичный и вдохновляющий. В отличие от Александры Коллонтай, Наталья Венкстерн в романе не рисует никаких продуктивных типов новой женщины и новой женственности. Если революция и происходит, то она не Аничкина.

Два романа, о которых шла речь, обсуждают модель женственности, воплощенную в фигуре институтки, которая стала эмблемой милого патриархатному дискурсу типа женщины-ребенка, девушки-снежинки. И та, и другая писательница относятся к образу институтки весьма иронически, но если Закревская видит в нем потенциал для развития, то Венкстерн почти век спустя демонстрирует его совершенную нежизнеспособность.

Оба текста ставят гораздо больше вопросов и проблем, чем обещают их названия, оба написаны живым и профессиональным пером, и оба оказались забыты и не востребованы. Причины их исключения из «списка рекомендуемой к чтению» литературы, конечно, многообразны и различны. Но одним из них, несомненно, является клеймо маргинальности и второсортности, которое тяготело над женской литературой и женской темой в литературе. Потому одним из способов ее существования становится постоянное «открытие» забытых писательниц новыми поколениями читательниц и исследовательниц, которым важно, чтобы женские голоса из прошлого были услышаны.

⁹² Венкстерн Н. А. Аничкина революция. С. 156.

⁹³ Там же. С. 189.

«Телесность» письма Пол, гендер и социум в рассказах Светланы Василенко

Запах матери («Хрюша»)

Светлана Василенко (род. в 1956) – писательница, которая заявила о себе во время перестройки и постперестройки как автор киносценариев, рассказов, повести «Дурочка» (в сборнике с одноименным названием) и как один из лидеров движения женщин-писательниц. Она была составительницей сборников женской прозы «Новые амазонки» (1991) и «Брызги шампанского» (2002). Василенко, как и ее соратницы по движению, считала, что «женская проза есть, поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Мы вовсе не намерены открещиваться от своего пола, а тем более извиняться за его „слабости“. Делать это так же глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы и судьбы. Свое достоинство надо сохранять, хотя бы и через принадлежность к определенному полу (а может быть, прежде всего именно через нее)»⁹⁴.

В настоящее время Василенко пишет и публикуется редко. В единственном большом сборнике ее прозы «Дурочка» (2000) среди других произведений помещена своеобразная «животная» трилогия: рассказы «За сайгаками» (опубликован в 1982 году в «Литературной учебе» и признан лучшим рассказом года), «Суслик» (опубликован впервые на французском в журнале *Lettres Russes*, № 9, 1992 (Paris) и «Новый мир», № 9, 1997) и «Хрюша» («Новый мир», № 9, 1997). Во всех трех рассказах обсуждаются тесно связанные между собой проблемы андроцентризма и антропоцентризма. Гендер, социум, природа, пол – все эти перекрещивающиеся аспекты находят выражение через разные модусы изображения телесности или – конкретнее – через изображения запахов, вкусовых и тактильных ощущений.

Наталья Пушкарева, делая обзор этапов становления современной феминистской философии в связи с изменением воззрений на тело, пишет:

Смещение акцента с «истории подавления» на «историю представления» <...> заставило исследовательниц обратиться к тому, как субъекты (и части их тел) представлены (позиционированы) в разных дискурсах и поставить проблему воплощения («вотеления», *embodiment*) субъективности⁹⁵.

С этих позиций мы подойдем к анализу одного из рассказов «трилогии» С. Василенко – «Хрюша».

Его фабула достаточно проста: молодая женщина-рассказчица приезжает в маленький закрытый военный город к своей матери, воспитывающей ее трехлетнего сына. Мать, инженер по профессии, выкинутая перестройкой почти за черту бедности, для того чтобы выжить, завела свинью Ваську. Дочь стыдится материнской маргинальности, ненавидит Ваську и вынуждает мать зарезать свинью, которую сын называет Хрюшей. Когда зарезанную свинью обмывают, оказывается, что Васька – самка, а не кабан, как все думали.

В рассказе много уровней и смыслов, но одной из важнейших идей является изображение стыда и страха маргинальности, связанной как с социальными иерархиями, так и с гендерной дихотомией.

⁹⁴ Василенко С. «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы перестроечного времени // *Frauen in der Kultur: Tendenzen in Mittel – und Osteuropa nach der Wende*. Innsbruck, 2000. С. 31–41.

⁹⁵ Пушкарева Н. «Мед и млеко под языком у нее» (Женские и мужские уста в церковном и светском дискурсе доиндустриальной России X – начала XIX в.) // *Тело в русской культуре* / Сост. Г. И. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005. С. 81.

Бедная, безмужняя женщина с безмужней же дочерью с ребенком – пария в закрытом городе, где все на виду. Маркером изгойства становится запах, о котором говорится в первом же абзаце рассказа.

Я возненавидела ее в первый же день. Возненавидела еще на станции, когда обнимала и целовала маму. От ситцевого выгоревшего платья мамы исходил острый неприятный запах, заставивший меня поморщиться.

– Ты ее еще не зарезала? – спросила я.

– Нет. А что, пахнет? – Мама испуганно начала обнюхивать свои плечи, поворачивая голову то в одну сторону, то в другую, приближая нос к ткани, быстро и коротко несколько раз вдыхая в себя воздух. Виновато и смущенно сказала: – Не замечаю я. Принюхалась, – и застыла на секунду⁹⁶.

Запах, точнее вонь, «свинская вонь» сразу обозначается как принадлежность материнского тела и как клеймо позорной маргинальности, о чем говорит сама мать: «Вот и наши девчата на работе говорят: зарежь да зарежь. Связалась, говорят. Воняет от тебя свиньей этой, говорят. Вроде моюсь, моюсь...»⁹⁷.

Повествовательница настойчиво подчеркивает в тексте, что действие происходит в закрытом военном городке, представляющем собой особый феномен советского времени, где декларируемые в официальном дискурсе идеи социальной однородности, нерушимого единства общества умножены и утрированы. Социальные различия возведены в разряд военной тайны и табуированы на вербальном уровне. Социальное неблагополучие обозначается через эвфемизм «нечистоплотности», «некультурности» и выражено невербально – запахом. И лишь после того, как запах обозначил, «воплотил» табуированный феномен неравенства, этот феномен прокомментирован словами:

Город – а это настоящий город с площадями, памятниками и парками – имеет свои законы. В этом городе нельзя разводить кур, кроликов и другую живую нечисть. Но гражданское население финских домиков их заводит. Они как-то сами заводятся в садах и огородах и тайно живут на задворках города у колючей проволоки, которой окружен город и которую куры принимают за насест – колючие шипы проволоки им не мешают. Население время от времени штрафуются за такую нечистоплотность, куры и кролики на время эвакуируются из города. А потом опять заводятся⁹⁸.

Свинья, которую завела и мать, как пишет финская исследовательница Арья Розенхольм, «напоминает дочери о табуированной „советской культурностью“ телесности, которую дочь упорно хотела „вырезать“ из своего интеллектуального „хабитуса“»⁹⁹ и о позорной униженности стигматизированного вонью тела матери, вызывающей в дочери стыд и ненависть. Но что именно является объектом отвращения дочери-повествовательницы?

С одной стороны, «родной» запах матери противопоставляется «вкусным» и «приличным» запахам, которые оказываются более противными, непотребными:

И я точно в мгновенной вспышке увидела, как морщатся и отворачиваются в автобусе от мамы, пропахшей свинячьим навозом, мужчины, пахнувшие вином и одеколоном, их вкусно пахнущие жены, их дети,

⁹⁶ Василенко С. Хрюша // Василенко С. Дурочка. М.: Вагриус, 2000. С. 185.

⁹⁷ Там же. С. 185.

⁹⁸ Там же. С. 188.

⁹⁹ Розенхольм А. «Трагический зверинец»: «животные повествования» и гендер в современной русской культуре // Гендерные исследования. 2005. № 13. С. 126.

пахнущие апельсинами, – и скривилась от мгновенной боли и стыда, будто это уже произошло. Никому, никому не позволю отворачиваться от мамы!¹⁰⁰

С другой стороны, именно материнское родное, *свое* тело – отвратительный «абъект»¹⁰¹, который надо извергнуть из себя, от которого надо освободиться:

«Это моя мама», – вдруг подумала я, и снова – в который раз – жалость к ней, моей маме, и обида на кого-то за нее, такую жалкую, окатили меня, и отчаяние, что ничего не могу изменить, никого не могу наказать за то, что она, моя красивая мама, стала вот такой. Но когда она подбежала, часто, отрывисто дыша, в нос мне ударил тот же резкий неприятный запах, ставший еще более острым от запаха пота и поэтому совсем непереносимый.

– Ты! – закричала я и поняла, что бежала так быстро только для того, чтобы выкрикнуть ей это «ты», чтобы убежать от людей подальше и выкричаться, убежать от этой жалости, стыда, отчаяния и любви к ней, освободиться от нее, выкрикивая: – Ты! Инженер! Посмотри, на кого ты похожа, посмотри! На тебя ведь стыдно смотреть, с тобой идти стыдно! Завела свинью! От тебя же свиньей воняет! Я ее зарежу, твою свинью! Колхозница! Денег тебе мало? Я работать пойду, слышишь? По помойкам ходишь, корки собираешь!¹⁰²

Запах свиньи («чужеродный запах») здесь маркирует другого, чужого, врага, которого невозможно впустить в себя, но который одновременно – уже в тебе (в твоём доме, в твоём саду, в твоём теле) и от которого надо освободиться, пропустив через себя, отфильтровав собственным телом:

На меня пахнуло ветром, меня окатило острым неприятным запахом, я стояла не двигаясь, словно облитая из окон своего же дома, в своём саду помоями. И помои продолжали литься. Ветер не думал менять своего направления, зловоние сгущалось, и тяжелое бешенство начало колыхаться во мне. Мой сад, где все мне знакомо, где каждый гвоздь и каждый запах на учете в моей памяти, – все пропахло этим чужеродным (и мама, и мама!) мерзким запахом, убившим нежные цветы впервые зацветшей черешни. Теперь я была уверена, что не от холода она погибла. Пять лет росла, чтобы зацвести, и из-за этой...

Я шла к ней нагнув голову, рассекая головой плотную волну запаха, глубоко вдыхала его в себя, чтобы еще больше ненавидеть эту свинью, чтобы ненавидеть ее, если она окажется даже симпатичной и добродушной. Я вдыхала этот запах с наивной надеждой, что воздух, пройдя через мои легкие, как через фильтр, снова запахнет перезревшими яблоками, укропом, будет пахнуть, как вечером пахнет трава, как пахнут нагретые за день толь на сарае и пыльные доски. Да, лучше пусть пылью пахнет!¹⁰³

С одной стороны, здесь запах связан с матерью, и освобождение от этого запаха может быть интерпретировано в духе психоаналитической традиции феминистской критики как освобождение от власти материнского, необходимое для того, чтобы стать собой, самостоя-

¹⁰⁰ Василенко С. Хрюша. С. 187.

¹⁰¹ Юлия Кристева, рассуждая об отвращении, использует изобретенный ею самой термин *абъект* (*abject*), который указывает, в частности, на сложное слияние, взаимодействие, трудноразличимость субъекта и объекта, себя и другого (Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. Харьков; СПб., 2003. С. 36).

¹⁰² Там же. С. 188.

¹⁰³ Там же. С. 193.

тельным субъектом. Мать воняет свиньей, она смердит, убийство свиньи – своего рода символическое матереубийство. Миглена Николчина пишет, комментируя подход Юлии Кристевой к материнскому в «Силах ужаса», о том, что место женской (прежде всего материнско-дочерней) слиянности —

это место, вернее не-место, «нон-плейс», – где правит власть архаической матери, власть блаженных и удушающих объятий до возникновения субъективности, означивания и значения. Угроза, которую представляет собой архаическая мать, – это угроза не столько кастрации, сколько полной потери себя; и перед пробуждающимся к возникновению говорящим существом встает необходимость матереубийства – как единственного пути к субъективности и языку¹⁰⁴.

Матереубийство <...> реализуется как «выблевывание» материнского тела, как его отторжение¹⁰⁵.

Анализируя сцену убийства свиньи в рамках кристевской теории, Арья Розенхольм пишет:

Убийство свиньи соответствует глубокому, хоть и неосознанному чувству отвращения, которое дочь чувствует к материнскому телу и его запахам. Следовательно, именно материнское тело вызывает в дочери стыд и, таким образом, напоминает ей о *ее собственном* амбивалентном не порядке. Желание дочери зарезать свинью – это аффект, с помощью которого субъект переносит табуированное негативное чувство «стыда», направленного на мать, на животное, и дочь объявляет животное в качестве метонимии матери виновным за социальную и физическую грязь¹⁰⁶.

Важно обратить внимание на то, что убийство изображается подробно и через идеи жертвы и очищения огнем и водой.

И когда по бокам стекла грязная вода, мы увидели вдруг на мягком белом животе розовые, беззащитные соски, наивно и жалко торчащие. Это была она, а не Васька <...> Живот опалили, счищали кожу неловко, и соски кровоточили¹⁰⁷.

Запах материнского – это не запах молока, а запах крови: в таз льется «густая темно-красная кровь, от которой шел пар»¹⁰⁸.

Но ситуация в рассказе усложняется тем, что место повествовательницы двойственно: она не только дочь, но и мать. Если ее разрыв с материнским как с отвратительным *абъектом*, тем *другим* в себе, от которого надо освободиться через жертвоприношение материнского, выражается прежде всего через запах, то отношение к сыну выражено через прикосновение, касание, объятие¹⁰⁹. От матери героиня все время отстраняется – сына обнимает и прижимает к себе.

¹⁰⁴ Николчина М. Власть и ее ужасы: полилог Юлии Кристевой // Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. Харьков: СПб., 2003. С. 20. См. также: Крид Б. Ужас и монструозно-феминное. Воображаемое отторжение (абъекция) // Фантастическое кино. Эпизод первый / Ред. Н. Самутина. М., 2006. С. 183–212.

¹⁰⁵ Там же. С. 20.

¹⁰⁶ Розенхольм А. Трагический зверинец. С. 127.

¹⁰⁷ Василенко С. Хрюша. С. 198.

¹⁰⁸ Там же. С. 197.

¹⁰⁹ Запах упоминается в этом контексте лишь один раз: «знакомый сладковатый запах мочи моего сына у порога» (192).

Если запах маркирует отвратительное, которое, по Кристевой, «взрывает самоидентичность, систему, порядок <...>, не признает границ, положений дел, правил»¹¹⁰, то касание не разрушает границы, а, напротив, обозначает границу как связь. «Касание, – пишет Михаил Эпштейн, – есть всегда акт встречный, это пребывание на той границе, которая разделяет и одновременно соединяет двоих и которая в силу своей пограничности не может принадлежать только одному»¹¹¹. Но материнское объятие у Василенко изображается и как защищающее, спасительное, и одновременно как агрессивное, почти насильственное вторжение в другое (в тело сына), как та «власть блаженных и удушающих объятий», о которой писала М. Николчина.

Неожиданно он резко перегнулся вперед, и я, испугавшись, что он упадет головой вниз, сбросила его махом с перегородки и, испугавшись еще больше, накинулась на него, закрывая поцелуем его раскрытый так, что видно было влажное розовое горло, плачущий рот, его мокрые глаза; я целовала его руки, словно проверяя губами, что они не сломаны, и между его захлебывающимися рыданиями крикнула матери: «Вот такие свиньи и едят детей! Резать надо! Любуется!» И, схватив сына на руки, побежала в дом, уносила его, как уносит самка своего детеныша, беспрестанно целуя его, словно облизывая, – подальше от опасности.

И когда я бежала по деревянной дорожке, в пятку мне до самой кости впился гвоздь, и я, ослепленная болью, крикнула: «Резать!»¹¹²

Важно, что этот эпизод заканчивается еще одним «прикосновением» – вторжением гвоздя в тело повествовательницы, которая безусловно представлена как двойственное существо: она мать, поработавшая своего ребенка силой объятия, и она дочь, которая «касается» своей матери опосредованно, через боль, через рану.

Касание здесь приобретает черты не эротические, а садистские. Григорий Тульчинский замечает, что в российской культурной традиции субъект часто осуществляет самоопределение через опыт боли. Рана – способ прикоснуться к своему телу и понять другого¹¹³. В рассказе Василенко физическая травма – пролог к травматической ситуации убийства, где женское, женщина занимает позицию и палача, и жертвы. Причем обе эти роли она выполняет не только по отношению к «материнскому» телу Васьки, но и по отношению к собственному сыну, которому разрешает смотреть на процесс убийства, ведомая ощущением, что «сын не должен быть похож на женоподобных моих ровесников, которых тошнит от одного вида отрубленной головы петуха. Он должен быть мужчиной, чтобы смог сам зарезать свинью, пристрелить больную собаку и убить ударом кулака в лоб кролика, как дядя Коля» (198).

После смерти Хрюши запах свиньи не исчезает, а остается и переходит на нее самое, и она в свою очередь становится для сына объектом отвращения, которое делает невозможным объятие, касание.

До меня донесся острый неприятный запах. Это потянуло ветром от Васькиного загона, и показалось, что Васька жив. <...> Я подняла голову и увидела сына. Он стоял у сарая. Он рассматривал меня наморщив лоб, мучительно пытаясь что-то понять. Взгляд его был совсем взрослым и чужим. Пристально и зло смотрели на меня его голубые глаза.

– Иди ко мне, – позвала я его.

¹¹⁰ Кристева Ю. Силы ужаса. С. 39.

¹¹¹ Эпштейн М. Философия тела; Тульчинский Г. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. С. 25. Ср. также важность касания как выражения женской телесности, сексуальности в философии Люс Иригарей.

¹¹² Василенко С. Хрюша. С. 194–195.

¹¹³ См.: Тульчинский Г. Тело свободы. 2006. С. 248–249.

Он не двигался. Я встала. Он начал пятиться. Глаза его были полны ужаса. <...> Он убежал. И еще не зная, зачем я это делаю, я побежала за ним.

И когда до него было два шага, не больше, я остановилась, меня остановил его взгляд – холодный, ненавидящий взгляд моего сына. Голубые глаза его выцвели от ненависти и потому казались совсем чужими. Я стояла тяжело дыша, не смея приблизиться к нему. От меня резко и неприятно пахло потом и свиным навозом¹¹⁴.

Потом, когда сын все же бросается в материнские объятия с криком «Не убивайте Хрюшу!», а она, стремясь научить его быть мужчиной, пытается внушить ему суровую правду жизни, происходит следующее:

...он снова забился («Не надо резать, не надо!»), но теперь будто чужое тело билось в моих руках, извиваясь, пытаясь выскользнуть, и я напрасно все сильнее сжимала его: оно было чужое. <...> я закричала вместе с сыном: «Не надо, не надо!» – и чувствовала, что пока я буду так кричать, всю жизнь буду так кричать, то ничего не случится ни с моим сыном, ни с моей мамой: Тот не посмеет отобрать их у меня, они не умрут, пока я буду так кричать. Мы прижались друг к другу и плакали. Я измазала кровью (руки мои были в крови) лоб сына и слюнями пыталась оттереть его, и измазала его еще больше, и целовала его лоб, и губы мои стали солеными¹¹⁵.

Арья Розенхольм трактует эту сцену следующим образом:

примирившись с природным, потеряв самоконтроль, то есть «спокойствие» перед убийством, дочь приняла свое новое состояние «непорядка» как начало новой идентичности¹¹⁶.

Однако, на мой взгляд, такой оптимистической интерпретации мешает фраза повествовательницы «я знала, что такими счастливыми мы никогда больше не будем»¹¹⁷. Финал рассказа фиксирует момент, когда запах и касание сливаются: касание как понимание и проникновение соединяется с запахом как маркером отчуждения, отвращения и разрыва. Объятие превращается в полное телесное слияние, одна плоть *вливается* в другую: кровь, слезы, слюна и пот матери, дочери, сына/внука смешиваются. Это дает ощущение счастливой полноты и полноценности, которая возможна, но неосуществима, потому что обязательно будет преодолена новыми актами отчуждения и разграничивания. *Другой, другое* (ребенок, власть матери, природное, другое *Я*) остается в нас – но на правах чужого.

Жизнь, смерть, вечность: Животное (и) женское в рассказе «За сайгаками» ¹¹⁸

Во всех трех рассказах так называемой «животной» трилогии С. Василенко («Хрюша», «Суслик», «За сайгаками») совмещаются природный (животный) и гендерный дискурсы, проблемы андроцентризма и антропоцентризма, которые тесно связаны с лейтмотивными темами жизни и смерти. Природа и животные здесь не только метафоры (тропы), они – средство

¹¹⁴ Василенко С. Хрюша. С. 200–201.

¹¹⁵ Там же. С. 202.

¹¹⁶ Розенхольм А. Трагический зверинец. С. 128.

¹¹⁷ Василенко С. Хрюша. 203.

¹¹⁸ Савкина И. Жизнь, смерть, вечность: животное (и) женское в рассказе С. Василенко «За сайгаками» // Мортальность в литературе и культуре / Ред. А. Степанов и В. Лебедев. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 387–398. В данном издании статья печатается с некоторыми сокращениями.

самоидентификации, определения героиней / автором / читателем себя как части природного (животного), как человека, как женщины.

Наиболее сложен самый объемный из рассказов – «За сайгаками». Его фабула такова: в будний день после солнечного затмения в полупустом ресторане сидят двенадцать человек, в том числе повествовательница с подругой Ирой. К ним за столик подсаживаются двое военных, начинается любовная игра, но тут появляется странный парень, который почему-то кажется повествовательнице знакомым. Пришедший затевает скандал, и рассказчица убегает с ним из ресторана. Молодой человек везет ее на машине в степь, где они случайно сбивают детеныша сайгака. Утром от поселковой дурочки Любы рассказчица узнает, что ее ночной спутник разбился на машине и что им был мальчик из ее детства Саша Ладошкин, которого она любила в свои шесть лет, как никого после не любила. При этом в рассказе дается и другая фабульная перспектива. Читателя предупреждают, что «где-то здесь начнется неправда, где – я и сама не знаю»¹¹⁹. И в финале предлагается другой вариант развития истории: из ресторана героиня ушла с Вовой (одним из офицеров). Под утро в дом приходил парень, не застал ее дома, бросил на крыльцо сайгака и уехал. «Все, что произошло утром, – правда»¹²⁰.

Рассказ, о котором идет речь, – это многослойный, многотемный и полижанровый текст, чье восприятие и интерпретация возможны на разных уровнях структуры. Повествование предельно метафорично, оно содержит множество библейских реминисценций, отступлений, ретардаций, нарративных «кружений». Тема смерти возникает уже на первых страницах, когда, размышляя о том, на кого похож вошедший в ресторан молодой человек, рассказчица вспоминает птенцов, которых в детстве нашла на чердаке, – два были мертвы, а третьего она случайно задавила во сне, пытаясь согреть и спасти. С апокалиптических ассоциаций начинается и сцена в ресторане. Двенадцать посетителей кажутся повествовательнице единственными, кто выжил в катастрофе, опустошившей мир. Мотивы смерти человека и человечества, жизни и вечности являются в произведении ключевыми и лейтмотивными. Я рассмотрю их только в одном аспекте: во взаимодействии с другим ключевым мотивом – животного и женского или, возможно, животного женского, природного и полового; мотива, который, в свою очередь, соотносится с темами памяти, вины и невинности, греха и искупления.

Один из возможных уровней прочтения связан с изображением животного и природного, которое *воплощается* в теле, имеет плотский характер. Мужчины и женщины в ресторане – часть естественного круговорота биологической жизни, «теплой» и гнилой, пряной вечности.

Животное входит в текст через тропы, которые можно было бы обозначить как сравнения или метафоры. Они встроены друг в друга, закольцованы, так что трудно понять, что с чем сравнивается, – где объект, а где его подобие. Их, скорее, можно определить не как *метафору*, а как *метаморфозу*. Это видно в упоминавшемся сравнении пришедшего в ресторан молодого человека с умершим птенцом:

Я вспомнила это, я горько нашла то, что искала: вот где я видела этот рот, и нигде больше. Но было, было что-то еще в моей памяти, тот некий камешек в потной руке, и это было вот что: там, уже на чердаке, я знала, что этот птенец похож на кого-то, что где-то видела уже этот рот. Круг замыкался, но никак не мог замкнуться¹²¹.

Можно привести и другие примеры, где животное участвует в описании человеческой жизни, которая, как и всё в природе, с одной стороны, представляет собой растянутое во времени умирание, а с другой – является частью непрерывного процесса перерождения смерти в иную жизнь:

¹¹⁹ Василенко С. За сайгаками // Василенко С. Дурочка: роман, повесть, рассказы. М., 2000. С. 220.

¹²⁰ Там же. С. 237.

¹²¹ Там же. С. 205.

Было полутемно, и над нами шелестели вентиляторы, словно захмелевшие и потому потерявшие способность улавливать какие-то свои хитрые волны летучие мыши, неуклюже ворочались, отбрасывая на потолок тени своих уродливых крыльев. <...>

Окно было закрыто, и там, в обнаженной пустоте вымершего мира, качался засохший от жары вяз. Шума ветра не было слышно, и казалось, что вяз качается сам по себе в неподвижном пространстве, распатывая сам себя, мерно качался, как качаются в горе, и в своей тупой обреченности был почему-то похож на китов, выбрасывающихся на берег¹²².

Вещи, деревья, люди, животные (упоминаются также змеи, рыбы, сайгаки, кошки) не просто похожи друг на друга, они неразличимы и составляют единое целое, совершающее метаморфозу. Это природа; животная, живая, самовоспроизводящаяся плоть, «биотесто», которое и есть жизнь (и одновременно – смерть). В рассказе о повествовательнице это связано с мотивом тела, которое обладает собственной, пугающей и завораживающей витальностью. Оно не только желает, но и «мыслит». Тело – это одновременно и Я, и Оно (далее в цитатах курсив мой. – И. С.):

Открытые платья приводили меня в трепет: я чувствовала невидимую работу постоянно размножающихся клеток кожи на руках, ногах, шее, груди; руки, ноги, шея и грудь были как что-то *отдельное от меня, независимо и самостоятельно существующее, имеющее свои, несхожие с моими мысли и желания*, и беспомощно и незащищенно открытые, они вызывали во мне смутную жалость к бесполезности *их жизни*, не соединенной с моей, и смутное знание, что *их жизнь* – их неукротимое стремление к обновлению и красоте, схожее со стремлением к обновлению и красоте всей природы, – главнее и значительнее, чем *моя жизнь*. И потому, когда они были открыты – они управляли мною, я их боялась. И потому умирала свою плоть закрытыми – до подбородка – свитерами, я ходила в брюках, и плоть моя, спеленутая, молчала. А сейчас я сидела в платье, его змеиный зеленый шелк стал моей кожей, и оно чувствовало *мое* пока еще боязливое и смущенное *тело*, постепенно понимающее и чувствующее, что сегодня будет *его, тела*, праздник, *его, тела*, торжество. И я осторожно и трудно привыкала к этому *чувству и к этой мысли тела*¹²³.

Эта витальная биосила тела и есть пол. Пол связан с природой – круговоротом жизни и смерти, холода и тепла. Пол соотносится с телом и плотью, которые как бы персонализированы, отделены от Я повествовательницы (неясно, кто чьей частью является и как создается целое). Неясно, кто кем (что чем) управляет. Жизнь плоти подчиняется своим законам, это вечная игра, древний ритуал, танец (движение), спаривание и деление, заданное природой:

...Вова смотрел на меня, Петр смотрел на Ирину, чтобы потом распастись на четыре – уже навсегда. И это было похоже не на придуманные людьми правила игры, а на учебный фильм о жизни амёбы: вот она питается и растет, вот вытягивается ядро, вот две расходящиеся половинки ядра, перетяжка, разрыв цитоплазмы, две новые амёбы – и титры: «В течение суток деление может повторяться несколько раз», – и поэтому наша беседа имела

¹²² Там же. С. 206.

¹²³ Там же. С. 207–208.

такой же древний смысл, как вытягивание ядра перед тем, как ему поделиться, и потому велась сама собой¹²⁴.

Пол – теплая, темная, неконтролируемая, не зависящая от правил, придуманных людьми, стихия. Теплота и холод постоянно противопоставляются в рассказе, но не в привычной паре «жизнь и смерть». И тепло, и холод соединяются как с идеей смерти, так и с концептом бессмертия, вечности:

...холод высвечивал то, что навсегда останется: конструкция стола, стульев, вилок, ножей, конструкция-скелет человека, а теплота, обволакивающая нас, – теплота плоти, крови, страстей, смеха, мыслей – уходила в покрытые изморозью трубы вечности, тяжело копилась и превращалась в общую концентрированную теплоту – я видела две вечности. Все то главное, что было в нас, должно было уйти в безликую сконцентрированную теплоту, оставив вечным то, что в нас было неглавным: проволоку волос, череп, оскал черепа, и этот уход не был простым уходом, а был ритуалом, был танцем, в котором я, несмотря на свое всевидение, неизбежно должна была участвовать...¹²⁵

Кроме холодной вечности «конструкций» есть теплая, природная вечность, связанная с полом, плотью, которая, умирая, трансформируется в другую природную субстанцию, в другую плоть. Пол – вне рода (гендера), это не мужское или женское – это ОНО. Однако гендерный момент всё же появляется, когда речь идет о памяти; родовая память семиотизируется через слова женского рода:

Он не знал, этот парень, что я чувствовала в себе одну вещь, которую ум мой, ослепленный увиденным, никогда не знал и не чувствовал. Он не знал, этот парень, что кроме ледяной вечности конструкций и теплой вечности, шипающей в нос крепким спрессованным потом миллиардов подмышек и пахов, есть третья вечность.

И я чувствовала через мысли свои и характер, через лицо свое и глаза, через улыбку и походку – эту вечность: в себе я хранила моих предков и бережно, как вечный плод, носила в себе. Они жили во мне, как в общежитии, каждый в своей клетушке, часто чужие и враждебные друг другу, как *свекровь и невестка*, но мне они были родные все, как *свекровь – бабушка, невестка – мать*, и я была будто комендантом в этом общежитии, где все жильцы родные. Я все помнила, не памятью, а собой, и так жила, будто была и будто меня не было, и неизвестно было, что мое, а что не мое, меня не хватало, чтобы постичь себя, потому что меня, одной-единственной, – не было. Так было сложно жить, но не одиноко¹²⁶.

Таким образом, кроме холодной и теплой вечностей есть еще третья вечность, включающая социальные коннотации. Но и здесь, если быть точной, речь скорее идет не о социальной памяти, не о теме поколений и передачи предания, а о генетической, телесной памяти, памяти клеток, где заложена информация пола. Интересно, что умершие предки сравниваются с еще не родившимися, вызревающими в материнском теле младенцами. Родовая память – «вечный плод», она впечатана в плоть.

Стихия телесности, воплощающая пол, связана с такими чувствами, как вкус, обоняние, осязание. Осязание, касание – это всегда акт проникновения, нарушения границ, акт слияния

¹²⁴ Там же. С. 210.

¹²⁵ Там же. С. 211.

¹²⁶ Там же. С. 212–213.

и в то же время разделения¹²⁷. Говоря о таких чувствах, как осязание, вкус и обоняние, исследователь ссылается на «Никомахову этику» Аристотеля, где осязание, а также обоняние и вкус – это низшие чувства, чреватые моральными извращениями:

Благоразумие и распущенность связаны с такими удовольствиями, которые общи и людям и остальным животным, а потому представляются низменными и скотскими. Это осязание и вкус. <...> Итак, распущенность проявляется в связи с тем чувством, которое, более чем другие, является общим всем живым существам, и ее с полным правом можно считать достойной порицания, потому что она присутствует в нас не постольку, поскольку мы люди, а постольку, поскольку мы животные. Наслаждаться такими чувствами, т. е. иметь к ним исключительное пристрастие, – значит жить по-скотски¹²⁸.

Эти слова Аристотеля точно описывают то, что происходит в рассказе С. Василенко, но с одной важной поправкой: мир, изображенный писательницей, – вне иерархий. В теплом животном мире плоти, пола отсутствует система уровней, в нем нет морали и нет стыда. Есть только направление желания и круговорот, неотвратимость деления, творения тепла, «теплой вечности», жизни как неизбежного биопроцесса:

И я вся без остатка превращалась в тело, бесстыдное, до озноба жаждающее, ум мой пытался противиться этому, но был уже чужой мне, и тело, жадно рассасывающее его, как гнойник, грозящий ему гибелью, из расслабленно-чувственного постепенно становилось тупо-осмысленным, как взгляд зверя, оно осознало себя и не верило еще этому, и потому тяжело и пристально наблюдало в себе рождавшуюся цель, *осязаемую, обоняемую, сладко-мучительную, дремучую*, оно смутно помнило, что именно так ощущало оно себя миллиарды лет назад, будучи клеткой, только что появившейся из неживой материи, именно так изнемогала *клетка* от одиночества и, готовая одновременно и к смерти, и к счастью, – разорвалась пополам, запомнив навечно тот миг, подарив память о нем моему телу¹²⁹.

Когда появляется молодой человек, желание плоти перенаправляется:

Но странно: *тело мое хотело* остаться с Вовой.

Мы понимали друг друга, как молчаливые звери. <...> Движения были четкими – тело было умным без ума; оно, увидевшее цель, напряглось и собралось, как умное тело зверя, и все совершалось независимо от меня, как то бывает в снах¹³⁰.

На каком-то уровне в сцене бегства продолжается всё та же древняя игра, в которой ключевую роль играют касания и запахи. Но плотского, телесного тепла в этой игре не хватает. И эта нехватка порождает постоянно нарастающее желание, превращающееся во все убыстряющееся движение, погоню; хотение превращается в охоту:

Я спросила его, куда мы едем. Только словами можно было сейчас скрыть то, что не в состоянии *было скрывать тело*. И тогда ему на помощь пришли слова.

– За сайгаками, – сказал парень.

¹²⁷ См.: Эпштейн М. Философия тела. С. 25.

¹²⁸ Цит. по: Эпштейн М. Философия тела. С. 22.

¹²⁹ Василенко С. За сайгаками. С. 219.

¹³⁰ Там же. С. 219–220.

<...> И так же слова «за сайгаками» пятились и пятились от моего сознания, пока я не привыкла к ним, без конца повторяя их про себя, не вдумываясь в их смысл, потому что мне было холодно и *у меня было одно желание – согреться, и моя дрожь, и беспрестанное повторение двух бессмысленных слов совпали, желание назвало себя*. Слова перестали быть посторонними и не мешали мне ждать, когда я наконец расстегну его рубашу и всем телом прильну к нему¹³¹.

Желание назвало себя; оно – плотское, животное, половое, но не сексуальное. Героиня не стремится к соитию с безымянным парнем (как мы узнаем позже, его зовут Саша Ладоскин), она хочет соединиться с ним как-то иначе. Но герой отказывается совершать ритуал, отказывается от амeboобразного слияния и деления, и тогда пол возвращается в природу. Женское становится собственно природным, героиня – «матерью – сырой землей»: ее тело заполняется семенем полыни. Весь мир становится чревом, плотью, телом, маткой. Вернее, глагол «станвится» здесь не вполне точен, потому что так было *всегда*. Женщина – часть вечной метаморфозы, она превращается в «тотемную» змею. Это превращение в землю или змею возможно, потому что человек (женщина) не «как земля», не «как животное», а она и есть земля, она – животное. Плотское делает ее частью подвижной, теплой, «гнилой» вечности, где нет верха и низа, горизонтали и вертикали, где отсутствуют структура и иерархия.

Описанное выше можно проинтерпретировать в терминах из ранней работы Ю. Кристевой «Революция поэтического языка». В ней исследовательница вводит понятие *генотекста*, который является выражением *семиотического* (долингвистического, довербального), основанного на памяти о телесно-эротическом слиянии с матерью. Это *семиотическое* в форме *генотекста* существует, присутствует в *символическом порядке* – дискурсивной практике, авторизированной именем Отца¹³². Именно это неартикулированное семиотическое в «генотексте» С. Василенко и есть стихия пола, обозначенного вне рода (гендера) – ОНО, но все же непосредственно в нарративе связанного со стихией женского:

Я упала, как подкошенная, будто никогда не умела стоять и ходить, будто внезапно растаяли мои ледяные ноги. Я упала лицом в степь и вдыхала садняще-горький запах полыни, *был один бесконечный вдох без выдоха, пустота моего тела заполнялась полынной горечью*, и я медленно оттаивала, и спину мне прожигало чем-то горячим насквозь; *смятая полынь распрямлялась, прорастая сквозь меня*, и я корчилась от боли, и повернулась лицом к небу – и ослепла, меня ослепили горячие звезды, они жгли меня, как солнце, как тысячи раскаленных осколков разбившегося там, в черном небе, солнца, и оттуда с неба, вместе с жаром шел чистый и пронзительный запах: звезды пахли полынью.

И все перевернулось: я лежала в черной небесной степи, и *сквозь меня прорастали звезды*, а с земли шел одуряющий запах полыни. Весь мир был кругл, огромен, черен и горяч, весь мир пропах полынью. *Мир уничтожал меня и прорастал сквозь ненужное и тающее мое тело, чтобы оно слилось с ним, как змеи, суслики, ящерицы*, и я берегла только глаза, еще не зная зачем.

Я заслонила глаза рукой, и мое размягченное *тело с налитшей рыбой чешуей утончилось и удлинилось и начало свертываться медленно в кольца, спасая мою голову – глаза! глаза! – и кольца обрели тяжесть и упругость*. Я *будто рождалась заново из земли и полыни, трудно, медленно создавая свою*

¹³¹ Там же. С. 226–227.

¹³² Kristeva J. La révolution du langage poétique: L' avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris, 1974.

*связь с землей, и свою отделенность от нее, и превосходство свое над слепым миром, ибо имела глаза. Медленно покачиваясь, тянулась вверх из колец голова, и невозможно было оторваться совсем от земли, и невозможно было прорасти сквозь небо, стремительно убегавшее от моих приближавшихся к нему глаз...*¹³³

Пол – это животное (но живот – это древнерусский синоним жизни), он вне иерархий и оценок, вне артикулированного символического порядка. В данном контексте пол связан с идеей *жизнесмерти* и *смертежизни*, то есть бесконечного круговорота смертей и возрождений, составляющих теплую, «гнилую» вечность.

Вместе с тем на другом семантическом уровне рассказ можно прочесть иначе – с помощью бинарных оппозиций и оценочных категорий. Это представлено, например, в статье Ю. Н. Серго, которая актуализирует в произведении сюжет отношений тела и души. По мнению исследовательницы, тело героини, живущее жизнью коллективного бессознательного, где преобладает стратегия обмана, оказывается более мощной, древней и подавляющей силой, чем душа, которая изображается как дитя, нечто слабое, уязвимое, то, что тело должно защищать. Тело испытывает жалость к душе, как к другому, но попытка сближения оказывается гибелью для души. Умершие птенцы, убитый сайгак-детеныш и погибший Саша – символы раздавленной желающим телом души. Это вызывает в сознании героини чувство вины, но не покаяния, потому что вина связывается с телом и ощущается как неизбежность, как рок и как крест¹³⁴.

Такая трактовка возможна, но она спрямляет рассказ, потому что речь в нем, как я пыталась показать, идет не о теле, а о поле – категории гораздо более сложной и многозначной.

Проблема выхода за пределы пола коррелирует с идеей времени и смерти. Вне пола в произведении С. Василенко – дети и праведники. Те и другие соединяются в Саше. С Сашей связаны темы младенчества, детства, невинности (он похож на птенца, у него «редкие волосы и ярко-розовая, как у младенца, кожа», «младенчески-розовая кожа»¹³⁵, и праведности («его белые глаза со зрачками. Глаза праведника»¹³⁶). С ним соотносится и тема «спасителя», неоднократно возникающая в рассказе. Саша также напоминает героине брата-близнеца, который умер сразу после рождения.

Итак, мотив невинности (младенчества) тут же связывается с темой смерти. Остаться младенцем – значит отказаться от пола, от жизни, то есть умереть. И все младенцы в рассказе – жертвы: умирает птенец, умирает, вдохнув и не выдохнув в момент рождения, брат-близнец, умирает сбитый сайгачонок, погибает Саша.

Пол – это потеря невинности, но пол – это животное, а живот – это жизнь. Уберечься от пола (спастись) можно только в смерть, только жертвоприношением. Человеческое связано с травмой потери невинности, жертвоприношения. Когда герои рассказа несутся за сайгаками, животные уподобляются людям: сайгаки бежали, словно «золотошальные манекенщицы»¹³⁷.

«Животному смерть и смертность не могут быть поставлены „в укор и в характеристику“, поскольку животное не борется сознательно со смертью, а значит, и не может быть ею побеждено», – рассуждает, отталкиваясь от мыслей философа Вл. Соловьева, Г. Тульчинский¹³⁸.

¹³³ Василенко С. За сайгаками. С. 229–230.

¹³⁴ См.: Серго Ю. Н. «Не помнящая зла...»: культура вины, дискурс признания и стратегии женского письма в творчестве русских писательниц конца XX – начала XXI веков // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 202; То же // Дергачевские чтения. 2004: Рус. лит.: национ. развит. и регион. особенности: Материалы междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2006. С. 305.

¹³⁵ Василенко С. За сайгаками. С. 215.

¹³⁶ Там же. С. 229.

¹³⁷ Там же. С. 231.

¹³⁸ Тульчинский Г. Тело свободы // Эпштейн М. Философия тела; Тульчинский Г. Тело свободы. С. 225.

Чистота, спасение, искупление возможны только через жертву. Правда, в рассказе есть образ ребенка, который не умирает, но и не теряет невинность, не становится взрослым, не обретает пол. Это дурочка по имени Любовь:

Ей было уже двадцать пять, но лицо, тупое и бессмысленное, было навсегда пятнадцатилетним. Ее распирало от не нужной никому плоти. <...>
В ней не было глупости, в ней просто осталось все, что в нас было в детстве¹³⁹.

Она одна узнает Сашу Ладошкина, узнает Спасителя. Ясно акцентированная тема Спасителя позволяет интерпретировать произведение через библейские и евангельские реминисценции (история Христа и Магдалины).

Однако проблема именно в том, что нет окончательных решений, что текст соткан из противоречий. Рассказ С. Василенко – образец «писания телом», по Э. Сиксу¹⁴⁰, или семиотического пространства, генотекста (в терминах Ю. Кристевой), где логика дезавуирована. Артикулированное семиотическое – это пишущее тело, животное женское, *природное*, но творящее *культуру*; смертное, но и вечное.

¹³⁹ Василенко С. За сайгаками. С. 234.

¹⁴⁰ См.: Сиксу Э. Хохот Медузы // Гендерные исследования. 1999. № 3. С. 71–89.

Вечная женственность как История одного города О романе Татьяны Толстой «Кысь»¹⁴¹

Роман Т. Толстой «Кысь», вышедший в 2000 году, вызвал тогда же кратковременную, но бурную реакцию критики. Произведение называли сатирой, романом-фельетоном, антиутопией, ретро-антиутопией, энциклопедией русской жизни и т. д.¹⁴² Постмодернистский роман Толстой содержит несчетное количество интертекстуальных ссылок, многие из которых были названы в критических статьях. Упоминалось и имя М. Е. Салтыкова-Щедрина, который, по словам Н. Елисеева,

вспоминается при чтении этой книжки так же часто, как и Оруэлл. <...> Татьяна Толстая берется изобразить то жестокое, веселое, вечное, почти доисторическое, на основе которого вырастает и город Глупов и город Градов¹⁴³.

Напомним, что в романе Т. Толстой показан возникший через 200 лет после некоего Взрыва на месте Москвы городок Федор-Кузмичск, в котором живут мутанты-«голубчики», а также «прежние» и «перерожденцы» – те, которые в результате катастрофы приобрели способность не стареть и не умирать естественной смертью. Толстовские «голубчики» – прямые потомки щедринских глуповцев. Им безусловно присущи и «обычная глуповская восторженность», и «обычное глуповское легкомыслие»¹⁴⁴. «Самое упорное начальстволюбие»¹⁴⁵ глуповцев вспоминается в сцене, когда главный герой «Кыси» Бенедикт при появлении высшего начальства переживает, что

надо бы сильнее благоговеть, а благоговется как-то слабо <...> Вот если бы на земле распластаться, на четвереньках, коленки подогнувши, а руки эдак вперед и в стороны разбросавши, а лбом об пол бить, – тогда лучше получается. Не зря придумано. Тогда восторг так прямо из тебя и прет, как все равно отрыжка¹⁴⁶.

Как и в романе Щедрина, в книге Толстой довольно много эпизодов, которые можно читать как сатирическое изображение определенных моментов и лиц российской истории. Но «сатира на лица» и высмеивание неприятных моментов отечественного прошлого и в том, и в другом случае – не главная задача авторов, и потому неуместны упреки критики в противоречиях и анахронизмах¹⁴⁷. Целью Щедрина было, по его собственным словам, изобразить те «характеристические черты русской жизни, которые делают ее не вполне удобной»¹⁴⁸. Толстая изображает в романе русский мир как таковой, не конкретные исторические периоды, а россий-

¹⁴¹ Савкина И. Вечная женственность как история одного города (о романе Татьяны Толстой «Кысь») // О женщине, женщинах и прочем: Сб., посвящ. юбилею профессора Е. Н. Строгановой. Тверь: Марина, 2007. С. 202–209.

¹⁴² См.: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. С. 292–293.

¹⁴³ Елисеев Н. Рецензия на «Кысь». URL: <http://old.guelman.ru/slava/kis/eliseev.htm> (дата обращения: 04.02.2022). См. также в рецензии Н. Ивановой: «А кроме русской сказки, напоминает об уроках трех великих: Рабле, Свифта и Салтыкова-Щедрина». URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=1390> (дата обращения: 04.02.2022).

¹⁴⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Л.: Лениздат, 1974. С. 50.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Толстая Т. Кысь. М.: Подкова, Иностранка, 2001. С. 78.

¹⁴⁷ Об этом писал Салтыков-Щедрин в знаменитом «Письме в Редакцию „Вестника Европы“» (см. Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Л.: Лениздат, 1974. С. 221–226). В случае Толстой см., напр.: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. С. 283–284.

¹⁴⁸ Салтыков-Щедрин М. Письмо в редакцию. С. 222.

ское «всегда», «альтернативное, бог весть сколько лет длящееся настоящее»¹⁴⁹, русский миф о русском мире, представляющем собой, как говорится в «Истории одного города», «мир чудес, отвергать который можно лишь тогда, когда отвергается существование чудес вообще»¹⁵⁰.

У Щедрина, как помним, роман заканчивается некой жуткой катастрофой – «ОНО пришло. История прекратила течение свое»¹⁵¹. У Толстой изображен мир после Апокалипсиса: время возобновило течение свое, часы истории затикали, но все пошло как бы по кругу – начался «день сурка», который длится дольше века. Многие писавшие о «Кыси» замечали, что Толстая отказывает русской истории в историчности: никаких «уроков» ни из социальных, ни из природных катаклизмов не извлекается: русская история по Толстой – циклична, это своего рода круговорот. Но ведь то же самое происходит и у Щедрина, где смена губернаторов – как движение карусельного колеса: Фердыщенко сменяется Бородавкиным и т. д., а в слободах все так же сбрасывают Степок и Ивашек с раската и «вежливенько топят в реке» Матренок.

При этом, если Щедрин в своем ответе критикам считает необходимым отделить понятие «народа исторического» от народа «как воплощения идеи демократизма»¹⁵², то наученная горьким опытом XX века Толстая скептичнее и пессимистичнее. Главный ее герой – простой и маленький человек, переписчик, «вечный Акакий Акакиевич» и «вечный Ивашка» русской литературы – в ходе романа незаметно и почти против собственной воли превращается из жертвы в палача, в лицо при власти. Толстая делает очевидным то, что есть уже и у Щедрина, – обнажает садомазохистский союз народа и власти, которые нерасторжимы, как сиамские орлята на российском гербе.

В этом смысле, конечно, Толстая – не единственная наследница и ученица Щедрина, она – лишь одна из длинного ряда тех, кто пытался постигнуть Россию умом и понять суть русского мифа. Одним из «ключей к шифру» в романе Т. Толстой становится обсуждение важнейших составляющих этого мифа – таких как книга, литература, духовность, душа. И все они, на наш взгляд, получают в романе гендерные коннотации, оказываются тесно связаны с категорией (вечной) женственности.

Сама Толстая, возможно, и не согласилась бы с такой трактовкой, потому что, как известно, она неоднократно высказывалась негативно и иронически о гендерных исследованиях, феминистской критике и феминизме. Однако, как прекрасно показала в своей монографии Е. Гоцило, все это не отменяет возможности читать ее тексты с точки зрения феминистской критики и видеть в них «иронический подрыв установленных ролей»¹⁵³ и борьбу с такими «фундаментальными клише», как «унаследованная нами концепция Женщины»¹⁵⁴.

В «Кыси» критика гендерных стереотипов приобретает порой форму социальной сатиры, чего не было в анализируемых Е. Гоцило рассказах. В романе, например, можно найти сатирическое высмеивание гендерного лицемерия советской (и не только) системы, в которой декларации о равноправии и великие эмансипационные проекты прекрасно уживаются с самыми жесткими и дикими патриархатными традициями в быту, поощряемыми и поддерживаемыми властью и религиозно-культурной традицией. Мать главного героя – из «прежних», «довзрывных» интеллигентов – вспоминает, что раньше лучше жили:

А отец, – он после Взрыва родился, – на нее опалается:

¹⁴⁹ Рубинштейн Л. Рецензия на «Кысь» Т. Толстой. URL: <http://old.guelman.ru/slava/kis/rubin.htm> (дата обращения: 04.02.2022).

¹⁵⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. История. С. 126.

¹⁵¹ Там же. С. 210.

¹⁵² Салтыков-Щедрин М. Письмо в редакцию. С. 225.

¹⁵³ Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. С. 86.

¹⁵⁴ Там же. С. 89.

– Неча, мол, старое-то поминай! Как живем, так и живем! Не нами заведено!

Матушка ему:

– Мужичье! Каменный век! Хам!

Он ее за волосы таскать. Она в крик, соседей зовет, а соседи – ни гу-гу: правильно, муж жену учит. Не наше дело. Битая посуда два века живет...

Матушка ему:

– Ты меня пальцем тронуть не смеешь! У меня ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ!

А он:

– А я вот ты сейчас отшелушу: «абразавање»! Я тя собою с пахвей! <...>

Крут был тятенька. Налаявшись, умается; нацедит браги полную криницу да и упехтается до бесчувствия. А матушка волоса пригладит, подолом утрется, возьмет Бенедикта за руку и уведет его на высокий холм над рекою¹⁵⁵¹⁵⁶.

Иронизация стереотипных в гендерном отношении представлений осуществляется и через изображение индивидуального сознания. Бенедикт у Толстой не только типичный *маленький человек*, типичный *простой человек* и в некотором смысле типичный *лишний человек*, но и типичный человек *мужского пола*, воплощение патриархатного воззрения на женщину. Женское для Бенедикта, с одной стороны, чисто функционально: женщина – тело, созданное с целью обслуживания мужчины, его первичных физических нужд и потребностей.

Баба обязательно голубчику нужна, – как без бабы? По этому бабскому делу Бенедикт ходил ко вдове, к Марфушке: раз ли, два ли раза в неделю, но непременно к Марфушке завернет. <...>. Сразу портки долой, – шутки и смех. Природа у бабы, али сказать, тулово для шуток самое сподручное. Вот, нашрутимшись, умаешься. Опосля так жрать охота, будто три года не жрамши. Ну, давай, чего ты там наготовила?¹⁵⁷

Но другая сторона подобного патриархатного отношения к женщине как к Другому – это идеализация женственности, создание тех образцов «ужасного совершенства»¹⁵⁸, которым живая реальная женщина соответствовать никогда не может, и ситуация «женитьбы на ангеле» всегда приводит к тотальному разочарованию: женщина в этой ситуации получает статус обманщицы и виноватой¹⁵⁹. Все это и происходит с Бенедиктом, который, преодолев подколесинские страхи, женится на вымечтанной Оленьке-душеньке, лапушке, пресветлой скромнице, «нарядной, белой, неподвижной»¹⁶⁰ и через некоторое время обнаруживает, что сидит рядом с ним «бабель такой объемный женского полу <...> тулово широкое, как сани, а по тулову сиськи в три яруса»¹⁶¹. Можно сказать, что этот союз – «оксюморонный мезальянс», какие Е. Гоцило обнаруживала в рассказах Толстой, где герои оказываются совершенно не

¹⁵⁵ Список таких примеров можно было бы продолжить. Например, блистательным образцом подобной сатиры является Указ Набольшего Мурзы об основании, так сказать, «дня великой мужской индугенции» – праздника 8 Марта, когда «на работе бабы сидят предовольные: никто им слова худого не скажет, не пнет, ни тебе заушин, ни затрещин, всякий проздравляет» (129–131).

¹⁵⁶ Толстая Т. Кысь. С. 18–19.

¹⁵⁷ Там же. С. 123–124.

¹⁵⁸ Термин Б. Хельдт (*Heldt B. Terrible Perfection*).

¹⁵⁹ Эта идея, ставшая уже общим местом феминистской критики, по отношению к русскому материалу развивалась, кроме Б. Хельдт, например, в работах Д. Эндрю (*Andrew J. Women in Russian Literature 1780–1863*. Basingstoke and London, 1988; *Andrew J. Narrative and Desire in Russian Literature; 1822–49*. London, 1993).

¹⁶⁰ Там же. С. 98.

¹⁶¹ Там же. С. 251.

подходящими друг другу, так как их ожидания основывались исключительно на привычных (идеализированных) гендерных стереотипах¹⁶².

Однако в романе есть еще один аспект изображения стереотипной, идеализированной женственности, связанный с представлениями о ее месте в русском мифе.

В мечтаниях влюбленного Бенедикта об Оленьке-душеньке от фантомного видения девы-невесты отделяется еще один образ-морок:

Вроде как от простой Оленьки сонный образ какой отделяется, перед глазами висит, как марь, как морок, как колдовство какое. Не понять... А видение это всюду навязывается <...> Так и представляется: открыл задубелую дверь, шагнул внутрь, – а там, в прокуренном, дымном воздухе, в теплом блинном чаду, посередь всех избяных запахов, <...> словно зарево какое, словно свечение слабое, – прямо в воздухе Оленька нарядная, как идол какой, – неподвижная, туго бусами замотанная, на молочный пробор расчесанная, только взор поблескивает, ресницы подрагивают, и во взоре тайна, и синее свечное пламя огоньками.

Фу-ты. И не отвяжешься¹⁶³.

Как и во многих других случаях, в «Кыси» Толстая создает квинтэссенцию того, что представляется в русском культурном мифе как женственность: гений чистой красоты, пресветлая дева, краса ненаглядная, Незнакомка, Фаина, София, Жена, облеченная в солнце, и т. д., – в ней свет и морок, девственность и соблазн (обещание) одновременно. И так же, как в русском мифе (особенно у символистов), представление о вечной женственности оказывается тесно связанным с концепцией русскости, русской души, русской духовности, русской утопии¹⁶⁴.

В жизни Бенедикта главный соблазн – не Оленька, а *книга*, ее одну он любит всей душой, о ней мечтает как о невесте. Женственное – Оленька-душенька, мимолетное видение – только одно из имен, псевдонимов мечты о вечно духовном, недостижимом, которое в сознании Бенедикта принимает образ утопического рая, сада-вертограда, где растет Сирень-дерево, поет свои сиреновские песни птица Сирий – Княжья Птица Паулин.

А то хотел на восход. Идешь, идешь <...>, травы все выше да светлее. <...> А в лесу поляна, а на поляне цветок тюльпан, – красным ковром всю поляну укрыл, так что и земли не видать. А на ветвях-то хвост белый, резной, как сеть кружевная, то сойдется, то опять распустится. А поверх него того хвоста хозяйка, – Княжья Птица – Паулин, глазами смотрит, сама на себя любит. А рот красный, как тюльпан. А говорит она ему: «Здравствуй, Бенедикт, сокол ясный, проведать меня пришел?... А нет от меня вреда никакого, а ты это знаешь... Иди сюда, Бенедикт, целовать меня будем...»¹⁶⁵

Оленька-краса и Княжья Птица Паулин – вечная женственность и сказка-утопия: обе притягательные и ужасные одновременно – неотделимы друг от друга, взаимнообратимы.

И смотрит, и глаз с тебя не сводит, и словно усмехается, али вопроса ждет, али словно щас запоем, рта не раскрывши. А рот у ей, у Оленьки, красный, а сама белая, а от виденья от этого таковая жуть, будто не Оленька

¹⁶² См.: Гоцило Е. Взрывоопасный мир. С. 74–75.

¹⁶³ Толстая Т. Кысь. С. 92–94.

¹⁶⁴ См.: Рябов О. В. Матушка-Русь. М.: Ладомир, 2001. Особенно раздел «Загадочная русская душа: русскость как феминность».

¹⁶⁵ Толстая Т. Кысь. С. 188–189.

это, а сама Княжья Птица Паулин, да только не добрая, а словно она убила кого и рада¹⁶⁶.

Для Бенедикта утопии о райском саде, книге книг, вечной женственности оказываются высшей ценностью, ради которой он готов пожертвовать всем, – и в результате становится «санитаром»: одним из тех, кто ходит с пыточным крюком по избам голубчиков, ищет спрятанные запрещенные книги, уводит и убивает тех, у кого эти книги найдутся, кто не выполняет распоряжений власти. После первого своего убийства Бенедикт чувствует одновременно тоску и упоение, ибо

...книгу уберег. Книга! сокровище мое несказанное! жизнь, дорога, просторы морские, ветром овеванные, золотое облако, синяя волна! Расступается мрак, далеко видать, раскрылась ширь, а в шири той – леса светлые, солнцем пронизанные, поляны, тюльпаном усыпанные <...> Княжья Птица белая, рот красный, невинный: не ест, не пьет Птица Паулин, только воздухом живет да поцелуями, ни вреда от нее никакого, ни беды не бывает. А улыбнется Княжья Птица тюльпановым ртом, возведет светлые очи горе, – все о себе пресветлой думает; опустит очи долу, – все собой любит. А увидит Бенедикта, и скажет: поди сюды, Бенедикт, у меня всегда весна, у меня всегда любовь!..¹⁶⁷

Реальные люди, реальные женщины, реальные книги – это те, кто мешает существованию мечты, ибо идеализация всегда предполагает деперсонализацию. Идея Б. Хельдт о том, что мифологизация женственности – это форма *underdescription* – уничижения, умаления, употребления, подчинения письмом, у Толстой становится своего рода реализованной метафорой и распространяется на все формы идеализации и мифологизации. Речь идет уже не об уничижении, а об уничтожении. Жизнь внутри мечты, идеализации, мифа – это эгоцентризм, неумение слышать и допускать существование Другого как другого, а не как проекцию своих мечтаний, желаний и страхов. «Ужасное совершенство», убийственная мечтательность, опьянение утопией приводит к разрушению и к безвыходному движению по кругу.

В финале романа на вопрос незадачливого мечтателя, вечного русского мальчика-жениха Бенедикта, где спрятана книга, в которой «все сказано», один из «прежних», Никита Иванович, кричит: «Азбуку учи! Азбуку! Без азбуки не прочтешь!»¹⁶⁸. Но, может, недурно было бы Бенедикту и феминистскую критику с ее демифологизацией концепции вечной женственности прочитать, чтобы иметь шанс вырваться из дурной круговой бесконечности истории одного города. «А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузмичск, а до этого звался <...> Иван-Порфирьичск, а еще до этого – Сергей-Сергеичск, а прежнее имя ему было Южные склады, а совсем прежде – Москва»¹⁶⁹, а до этого звался он и Непреклонск, и Угрюм-Бурчеевск, и Прыщевбург, и...

¹⁶⁶ Там же. С. 194.

¹⁶⁷ Там же. С. 258.

¹⁶⁸ Там же. С. 375.

¹⁶⁹ Там же. С. 20.

Раздел второй

«Книги, всем понятные»: Писательницы в современной российской массовой литературе

Кандидатки в кандидки

Дневник простодушной и «маскарад женственности» (Бриджит Джонс и Луиза Ложкина)¹⁷⁰

Идентичность видится мне игрой множественных, фрактуральных аспектов самости. В этих отношениях проблематизируются основания другого, это также ретроспектива, в которой идентичность фиксируется через память и пересобирание в генеалогическом процессе. Беря во внимание идентичность как комплексную и множественную, мы втягиваем феминизм в разработку его собственных внутренних противоречий и разрывов, по возможности легко и с юмором¹⁷¹.

Рози Брайдоитти

Обсуждение проблемы «маскарада женственности» сильно затрудняется многозначностью понятия «маскарад» и многоуровневостью его использования в контексте феминистских и гендерных исследований.

Прежде всего, у слова «маскарад» есть конкретное значение: это особый тип праздника, форма досуга, имеющая свои изменчивые исторические формы (и в этом смысле оно соотносится с понятиями *карнавал* или *фестиваль*¹⁷²).

Иной ряд ассоциаций (*театр, роль, игра* и т. п.) связан с метафорическими значениями понятия, и в этом случае слова *маскарад, маскирование, маска*, с одной стороны, сближаются с концептами *притворства, обмана, мимикрии, скрытности, незаметности*.

Маска – то, что скрывает, маска – это выбранная или навязанная роль: ты играешь то, что изображает надетая тобою (на тебя) маска. В этом случае маска и маскарад оказываются связаны с идеей несвободы и принуждения.

Но, с другой стороны, маска может пониматься как способ сделаться свободным. Маска – не скрывает, а, напротив, защищает твоё подлинное Я, она прячет под собой все «вписанные» в твоё лицо и тело социальные роли и статусы, в маске ты можешь быть подлинным собой.

Все эти оттенки значений очень сложно разделить. Эфрат Целон (Efrat Tseelon) в редакторском введении к книге «Masquerade and Identities», опираясь на определения Оксфордского словаря английского языка, пытается обозначить различия между понятиями маска – маскировка – маскарад (mask – disguise – masquerade):

¹⁷⁰ Savkina I. Candidates for Female Candidates: The Diary of a Simple Soul and the Masquerade of Femininity // Masquerade and Femininity: Essays on Russian and Polish Writers / Ed. U. Chowanec, U. Phillips and M. Rytkönen. Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 215–233 (пер. с рус. Урсулы Филлипс).

¹⁷¹ Брайдоитти Р. Сексуальное различие как номадический политический проект // Гендерная теория и искусство: Антология 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной и К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005. С. 516.

¹⁷² См.: Tseelon E. Reflections of mask and carnival // Masquerade and identities / Ed. of E. Tseelon. London and New York: Routledge, 2001. P. 18–37.

Маска является частичным прикрытием; маскировка – полное прикрытие; маскарад – это умышленное прикрытие. Маска подсказывает; маскировка стирает из поля зрения; маскарад преувеличивает. Маска – аксессуар; маскировка – портрет; маскарад – это карикатура¹⁷³.

Однако чуть ниже она все же замечает, что составители словаря не фиксируются на детальных семантических различиях, напротив, подчеркивается динамическое сходство между маской, маскировкой и маскарадом.

В феминистской критике и гендерных исследованиях концепция маскарада тоже используется многообразно, точнее многоуровнево.

В философско-психоаналитическом дискурсе (Джоан Ривьер, Жака Лакана, Джудит Батлер, Стивена Хита и др.) маскарад соотносится с понятиями онтологичности / видимости / символического / сексуальности / желания / пола / гендера. Один из центральных вопросов для этого уровня обсуждения связан с проблематикой выражения и перформативности: скрывает ли маскарад некую «предданную» женственность, которую можно рассматривать как подлинную и аутентичную, или маскарад, собственно говоря, и *есть* то, что производит и женственность, и споры о ее аутентичности; маскарад – средство, способ, только которым женственность и устанавливается (см. указанные работы и особенно работы Джудит Батлер¹⁷⁴).

Другой уровень обсуждения проблемы маскарада в контексте феминистской критики связан со стратегией женского самовыражения, женского письма в доминирующем патриархатном дискурсе, в Символическом порядке, где, говоря словами Лакана, «женщина не существует».

И наконец, можно исследовать «маскарад женственности» и на еще более конкретном, литературоведческом уровне, изучая художественные функции мотивов маски, маскарада, костюмирования и тому подобного в конкретных текстах.

В данной статье для меня наиболее существенным будет тот ракурс проблемы, который я обозначила как «второй уровень», второй аспект – то есть я буду прежде всего говорить о маскараде и женственности в связи с репрезентациями женственного в литературном тексте и стратегиями женского письма.

Об этих стратегиях пишет уже в своих ранних работах (например, в «*Speculum* другой женщины» и «Пол, который не единичен») Люс Иригарей, обсуждая (или – скорее – демонстрируя практикой собственного письма) возможности маскарадной «подрывной» мимикрии, имитации женщиной-автором патриархатных парадигм письма с целью их разрушения и деконструкции. Как комментирует Торил Мой,

таким образом, академический аппарат докторской диссертации, все еще заметный в *Speculum*, может быть жестом иронии: <...>, ее безупречный теоретический дискурс заменяется остроумной пародией на патриархальные способы аргументации. Если как женщина, находящаяся в условиях патриархата, Иригарей, согласно ее собственному анализу, не имеет собственного языка, а может только (в лучшем случае) имитировать мужской дискурс, то ее собственное письмо неизбежно должно участвовать в этом предприятии¹⁷⁵.

На более конкретном, чем у Иригарей, уровне о подобных тактиках маскарадной мимикрии женского письма писали исследовательницы, которые непосредственно изучали историю

¹⁷³ Tseelon E. Introduction: masquerade and identities // *Masquerade and identities*. P. 2.

¹⁷⁴ См., например: Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990 (Батлер Дж. Лакан, Ривьер и стратегии маскарада // Гендерная теория и искусство: Антология. 1970–2000. М.: РОССПЭН, 2005. С. 422–442).

¹⁷⁵ Moi T. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1990. С. 140.

и практику женской литературы в разных странах. Например, Элейн Шоуолтер в своей давней, 1977 года, работе оптимистически полагала, что «фаза имитации господствующих форм доминирующей традиции» (феминная стадия) в английской литературе заканчивается в 80-е годы XIX века и сменяется потом последовательно «фазой протеста» (феминистской стадией) и «фазой свободы от необходимости противостояния, фазой самопознания и поиска идентичности (фемальной стадией)»¹⁷⁶.

Однако другие исследователи, которые уже принимали во внимание идеи французской феминистской критики, не разделяли «прогрессистского» оптимизма Шоуолтер и говорили о сложном процессе поиска «женского письма», женского языка и женской творческой идентичности в контексте *постоянного* дискурсивного принуждения со стороны патриархатной культуры.

Так, например, Нэнси К. Миллер, опираясь на Иригарей и ее понятие *mimeticism*, писала о том, что женщины, творя в доминирующем патриархатном дискурсе, пользуются *курсивом*, потому что «в устной или письменной форме курсивом обозначают интенсивность и ударение; способ обозначить то, что всегда уже было сказано, сделать общий текст своим. Курсив также является формой интонации»¹⁷⁷. Миллер говорит и о стратегиях самодраматизации в женской автобиографии, ставя вопрос о том, «какие конвенции управляют созданием женского *Я* как некоего театра»¹⁷⁸.

Здесь можно было бы, вспомнив метафору Мадлен Ганьон о грудном молоке как «женских специфических чернилах»¹⁷⁹, сказать, что женщины пишут тайными чернилами, которые проступают, становятся видимыми, если читать текст в определенном свете, с помощью «гендерно маркированного чтения»¹⁸⁰.

Интересно отметить, что часто понятия «дискурсивного маскарада» в работах 1980–2000-х годов применяются при обсуждении женской автобиографии и других женских авто-текстов в различных национальных литературах¹⁸¹. Это связано с потребностью проблематизировать «канонические» представления об автожанрах (и особенно о женской автобиографии и дневнике) как о пространстве «правды и свободы», где пишущий субъект аутентичен и не испытывает принуждения.

С развитием и разветвлением гендерных, постмодернистских, постколониальных, *queer* и прочих исследований проблема женского голоса и стратегий женского письма в доминирующем патриархатном дискурсе усложнилась и проблематизировалась во всех возможных аспектах.

Были поставлены многие новые вопросы. Что такое патриархат? Существует ли один патриархат или «патриархатов» много (как при диахроническом, так и при синхроническом подходе)? Можно ли (достаточно ли) назвать подавляющий доминирующий дискурс патриархатным? Кто (что?) доминирует? Кто объект репрессии – только женщины ли? Если женщины, то какие? Кто имеет право говорить и кто не имеет своего голоса?

¹⁷⁶ Showalter E. A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton; New York: Princeton University Press, 1977. P. 13.

¹⁷⁷ Miller N. K. Subject to Change: Reading Feminist Writing. New York: Columbia University Press, 1988. P. 29.

¹⁷⁸ Ibid. P. 43.

¹⁷⁹ Gagnon M. Body I // New French Feminism / Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980. P. 179.

¹⁸⁰ Miller N. K. Subject to Change. P. 57.

¹⁸¹ См.: Bürger C. Leben Schreiben: Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990; Miller N. K. Subject to Change, 1988; Smith S. A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987; Савкина И. «Пишу себя»: Авто-документальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere: University of Tampere, 2001.

Может ли любой субъект говорить? Или о каждом субъекте «говорят» и, таким образом, «колонируют» процессы, составляющие условия человеческого существования, от психологических и биологических до экономических, политических и дискурсивных?¹⁸²

Если мы говорим о маскарade или мимикрии в письме, то какой субъект письма свободен настолько, что не нуждается в такого рода (в своего рода) практиках маскирования и приспособления?

Все эти и подобные им вопросы правомерны и необходимы. Но значит ли это, что «старые» проблемы разрешены? Или в новом (социальном и научном) контексте эти проблемы выглядят иначе, они «переписаны», «переформулированы» и прочитаны (проинтерпретированы) по-новому?

Например, очевидно, что ситуация пишущей женщины и в России, и в Европе, и в США совсем иная, чем 100–150 лет назад. Женская литература «легализована», женщины получают Нобелевские и прочие премии и читательское признание, но между тем (буду сейчас говорить о России) на уровне критической рецепции и институализированных практик (например, в «общих» вузовских и школьных курсах и учебниках) авторы с женскими именами и фамилиями занимают ничтожное место, а вопросы о женском письме если и возникают, то почти исключительно как предмет для упражнений в остроумии¹⁸³.

«Все изменилось» и «ничего не изменилось» – эти позиции существуют одновременно; бастионы патриархатных стереотипов выглядят во многом по-прежнему несокрушимо, но почва, на которой они воздвигнуты, содрогается от внутренних и внешних толчков и сдвигов. Говоря иначе – мы наблюдаем в современной России *постфеминистские* практики в *дофеминистскую* эпоху.

После таких больших обобщений и панорам я хочу обозначить довольно скромную и конкретную задачу данной статьи: посмотреть, работают ли – и если да, то как, каким образом работают – в современной женской литературе те «миметические», «маскирующие» стратегии письма, о которых говорили Иригарей, Миллер и другие уже десятилетия назад. Маскарад в данном случае я понимаю как «костюмирование», вербальный и жанровый «трансвестизм», использование в женском тексте тех форм и способов репрезентации женственного и женского, которые приняты и одобрены патриархатным каноном, то есть в этом контексте маскарад – сознательное надевание сознательно выбранной маски.

Какая маска выбирается? С какими целями она надевается? Где границы маскарада как стратегии письма? Является ли маскарадная «мимикрия» единственной и главной стратегией письма? Если нет, то какими другими способами «писать как женщина» она дополняется или, возможно, заменяется?

Речь пойдет, разумеется, не обо всей женской литературе, а об одном современном русском тексте – книге «Дневник Луизы Ложкиной» (2005) русской журналистки и писательницы Кати Метелицы. Это произведение, вероятно (хотя и не очевидно), можно отнести к популярной литературе, причем современной глобализационной эпохи. Как всем хорошо известно из собственного повседневного опыта, мы живем в хорошо «отформатированном» мире – например, телеигры, телешоу, сериалы, кинофильмы и прочее в разных странах часто (чаще всего) представляют собой в большей или меньшей степени модификации, национальные варианты исходного продукта – «формата». Тот же процесс происходит и в литературе, что ясно можно увидеть на примере избранного мною текста.

¹⁸² Smith S., Watson J. De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography. University of Minnesota Press, 1992. P. xiv.

¹⁸³ См.: Савкина И. «Зеркало треснуло...» (Современная литературная критика и женская литература) // Гендерные исследования. 2003. № 9. С. 84–106.

«Дневник Луизы Ложкиной», выпущенный в 2005 году издательством «Этерна», до этого под названием «Хроника подвига Луизы Ложкиной» печатался из номера в номер в московском еженедельнике «Большой город» в течение 2002 и 2003 годов.

Уже на уровне истории создания можно видеть параллели с произведением, которое послужило для текста Метелицы прототипом, – книгой английской писательницы Хелен Филдинг «Дневник Бриджит Джонс» (1996) (продолжение, «Бриджит Джонс. Грани разумного», издано в 2000 году). Чрезвычайно популярная (в том числе и благодаря экранизации) и переведенная на многие языки книга Филдинг выросла из колонки о холостой жизни, которую автор вела в 1997 и 1998 годах сначала в газете «The Independent», а потом в «The Daily Telegraph».

Катя Метелица не скрывает, а, напротив, подчеркивает, что ее книга своего рода «дочерняя версия» «Дневника Бриджит Джонс». В русском тексте главная героиня Луиза Ложкина получает в подарок от подруги Татьяны (которая с ее озабоченностью проблемами веса, целлюлита и мужского внимания – своего рода двойник филдинговской Бриджит) две книги о Бриджит Джонс и кассету с фильмом о ней же и записывает в своем дневнике восхищенные отзывы о прочитанном и просмотренном: «...я ржала до слез как ненормальная, потому что читала „Дневник Бриджит Джонс. На грани разумного“ <...> Ужасно смешно, просто невозможно. Хотя вторая часть, кажется, похуже первой»¹⁸⁴.

«ДБД» («Дневник Бриджит Джонс». – И. С.) – офигительная книжка, Танька права. Но это не настоящий дневник, только отдельные куски по-настоящему дневниковые, а вообще-то это просто такой роман. Если честно, я читала бы такие книги каждый день. Но таких нет. Все, что есть, это какая-то совершенная фигня, ну, кроме Агаты Кристи, к-рая вроде как не книги, а кофе-капучино, или бергамотовый чай, или что-то такое¹⁸⁵.

В книге Метелицы есть немало прямых сюжетных параллелей с текстом-прототипом. Как и у Филдинг, в «Дневнике Луизы» важное место занимают ее отношения с подругами и с друзьями-мужчинами (у Филдинг гомосексуал Том, у Метелицы – «голубая» парочка друзей-соседей – Артур и Виталик); место рабочего Гарри из второй книги о Джонс, разломавшего за «скромненькое» вознаграждение в 3000 фунтов стену в квартире Бриджит, занимает комический «воздыхатель» стекольщик Анатолий, который не вставил, а, наоборот, вырезал все оконные стекла в квартире Луизы и потом стал донимать ее своими графоманскими и трогательными любовными посланиями. Подобно Бриджит, Луиза получает шанс стать звездой телевидения (но отказывается от этой увлекательной карьеры).

Главное же, что сближает книгу Метелицы с прототипом, – это форма фиктивного женского дневника и особенно тип главной героини, субъекта и объекта дневникового письма. Я бы назвала изобретенный Филдинг жанровый формат *комическим дневником простодушной*.

Луиза Ложкина, как и Бриджит Джонс, воплощает собой тип простодушной, она этакий потомок вольтеровского Кандида, ставшего литературным архетипом простеца, искреннего, чистосердечного и открытого. Луиза – Луша-клуша, как она себя называет, и Бриджит – своего рода «кандидки», то есть простушки, дурочки, простодушные.

Названный тип героини в гендерном контексте, с одной стороны, согласуется с *эссенциалистскими представлениями о женственности* (природа, естественность, нерациональность, объектность, интеллектуальная невинность), с другой стороны, он связан с одним из патриархатных стереотипов (архетипов) женщины: *невинный ребенок, простая душа, дева*, с третьей стороны, соотносится с амплуа (маскарадным нарядом) *травести*.

¹⁸⁴ Метелица К. Дневник Луизы Ложкиной. М.: Этерна, 2005. С. 318.

¹⁸⁵ Там же. С. 318.

Выбор Филдинг героини подобного рода в качестве заглавной вызвал неоднозначную реакцию критики. Как показывает Келли А. Марш, большая часть американских рецензентов поняла эту книгу как «какой-то дофеминистский атавизм»¹⁸⁶, как «сатиру на феминизм»¹⁸⁷.

Кроме типа героини, критики, например Алисон Кейс, укоряюще указывают на выбор жанра фиктивного женского дневника, в котором женщина – субъект письма – не контролирует повествование, а выступает только в роли «нарративного свидетеля»¹⁸⁸. Для Алисон Кейс Бриджит Джонс представляет такой тип нарраторов, по отношению к которым «читатель чувствует свое превосходство, чувствует, что понимает жизнь и людей лучше них»¹⁸⁹. Она вспоминает комический эпистолярный роман XVIII века «Путешествие Хамфри Клинкера» Тобайаса Джорджа Смоллетта, где можно заметить, с точки зрения Кейс, разницу между сознательным юмором мужского нарратора, автора мужских писем (читатель смеется *вместе с ним*), и женского (читатель смеется *над ней*)¹⁹⁰.

Для Кейс неспособность Бриджит контролировать свой текст показывает ее неспособность контролировать свою жизнь, и потому Кейс, по словам Келли А. Марш, вписывает «Дневник Бриджит Джонс» в длинную традицию предвзятости по отношению к женскому (фемининному) нарратору, считая это возвращением к давним, уже преодоленным патриархатным тактикам представления женственного в повествовании¹⁹¹.

Однако, на мой взгляд, здесь необходимо поставить вопрос – являются ли отмеченные американскими критиками моменты действительно отступлением, сдачей позиций, завоеванных женской литературой и феминистской критикой в тяжелых арьергардных боях, или это элементы игры, дискурсивного и жанрового маскарада?

Безусловно, в романе Филдинг есть образ простодушной дурочки – воплощения тех фантазмов и ожиданий фаллического субъекта власти, которые отражены в журналах для женщин и психологических пособиях типа «Мужчины с Марса, женщины с Венеры». Однако между Бриджит как объектом изображения и Бриджит как субъектом письма есть ироническая (самоироническая) дистанция.

Кроме того, есть еще женщина-автор – Филдинг, которая иронически дистанцируется от первых двух. За счет вышеназванного возникает та возможность говорить о «женском» из какого-то «другого места» («from elsewhere», как пишет Тереза де Лауретис¹⁹²), причем это место не только какое-то иное, оно подвижное и нефиксированное.

Насколько последовательно (или непоследовательно) осуществляется это дистанцирование, «игра с маской» в тексте Филдинг, кто над кем смеется и кто смеется последним, – это предмет особого разговора. Я же хочу сейчас в большей степени сосредоточиться на русском тексте Метелицы.

Главная героиня книги, молодая женщина с нелепым именем Луиза Ложкина – смешная простушка, женская пара к Иванушке-дурачку.

Ей 31 год, она филолог по образованию, но работает «черным» маклером, все время попадая в какие-то нелепые, дурацкие ситуации. Она ушла от мужа-программиста и живет в центре Москвы с пятилетним сыном Тимофеем, то есть, в отличие от Бриджит, она не одиночка, а мать-одиночка. На зубах у нее железные брекеты, наличие талии под вопросом, она с

¹⁸⁶ Marsh K. A. Contextualizing Bridget Jones // College literature. 2004. Vol. 31. Issue 1. P. 53.

¹⁸⁷ Ibid. P. 54.

¹⁸⁸ Case A. Authenticity, Convention, and *Bridget Jones's Diary* // Narrative. Vol. 9. № 2; may 2001. P. 180.

¹⁸⁹ Ibid. P. 180.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ См.: Marsh K. A. Contextualizing. P. 55.

¹⁹² Лауретис Т. Технология гендера // Гендерная теория и искусство: Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005. С. 410.

Луиза сама содержит себя, сына и няню. Бывший муж заставляет ее идти к психотерапевту, но когда оказывается, что психотерапевт Марина – любовница М. и объект его манипуляций, происходит «рокировка»: Луиза становится своего рода психотерапевтом для Марины, выслушивая ее многочасовые телефонные исповеди.

Луиза – хорошая мать, потому что ее сын умен, свободен и счастлив; у нее прекрасные отношения с собственными родителями, у нее много друзей; она читает и Кортасара, и Воннегута, но не боится признаться, что любит детективы и сагу о муми-троллях.

Подобные факты и заставляют предположить, что образ простодушной дурочки – своего рода нарративная маска: превентивный ответ на постоянные обвинения по поводу ее «психологической неготовности вести нормальную жизнь взрослой женщины»¹⁹⁸, как говорит ее друг Артур.

Это иронический ответ на требования патриархатной «группы контроля», которая в одном из ее ночных кошмаров является в виде отряда «непонятных стандартных дяденек в серых костюмах», строго говорящих ей: «Вы призваны! – Что – в армию? – Нет, в группу по розыску Путина. И собака ваша тоже призвана»¹⁹⁹.

Но если, как мы утверждаем, образ простодушной – это «маскарад женственности», цель которого – «дезориентировать» контролирующие инстанции, и повествовательная игровая мимикрия по принципу «читатель ждет уж рифмы *розы*; на, вот возьми ее скорей», то что скрывается за маской нелепой простушки? Железная Леди? Миссис Самоконтроль? *Self-made woman*?

И можно ли вообще формулировать вопрос по принципу *qui pro quo* или *одно* под маской *другого*? Есть ли под маской простушки одно (?) «подлинное» (?) Луизино *Я* и знает ли она о нем?

В дневнике Луиза сама себе дает множество разных определений. Она мечтательница, все время примеряющая на себя разные роли и костюмы (маски) – жены миллионера («симпатичного и доброго олигарха»), лесбиянки, Мардж Симпсон, Дж. К. Роулинг, врача-диетолога Кейт Уинслет (а не самой Кейт), барышни секс-по-телефону, говорящей с интонацией популярной в 1960-е годы советской актрисы Татьяны Дорониной.

Она зависима от разных образцов и одновременно независима, она примеряет на себя разные маски женственности, но ни в одной не ходит. Более того, чаще всего эти маски довольно странные, не подходящие для «маскарада женственности».

Да!!! Один из героев Футурамы является по национальности омаром!!!!!!! При чем он розовый, то есть вареный. Его зовут доктор Зольдберг и он не хуже других, даже один из умных (39);

День Свободы и Счастья! Тимофей проснулся ужасно веселый, уматывался над моими брекетами и гордился, что его мама настоящий монстр²⁰⁰.

Лежа в ванне, Луиза мечтает о том, как начнет

просто параллельную жизнь. В одном измерении буду самой собой и мамой Тимофея, а в другом – семнадцатилетней мулаткой, чемпионкой по гольфу и виндсерфингу или что-то в этом роде. Даже мужчиной – а что, прикольно²⁰¹.

¹⁹⁸ Там же. С. 156.

¹⁹⁹ Там же. С. 59.

²⁰⁰ Метелица К. Дневник. С. 43.

²⁰¹ Там же. С. 252.

Ей нравятся Депардье с его пузом, Татушки (девушки из группы «Тату») с толстенькими ляжками и без талии, мутант Росомаха из фильма «Люди Икс», сильно напоминающий Пушкина А. С.

Над теми ликами женственности, которые помогли бы быть «конкурентоспособной» с точки зрения патриархатного законодателя и обрести определенность и статус, Луиза иронизирует:

Я поняла: рано-встающие-женщины, это совсем другие люди. Позитив, патриархат, энергия жизни. Мужу кофе, ребенку бутерброды в сверток, посуда вымыта, все скворчит. Свежая, как роза, бодрая, как вода в унитазе²⁰².

Она записывает о своей подруге Таньке:

Бедная креветка так свято верит, что с избавлением от целлюлита к ней сразу придет светлое девичье счастье и какая-нибудь двурогая скотина сделает ей наконец официальное предложение, что просто совестно разувирать²⁰³.

Лушина самость, идентичность – нефиксированная, неопределенная, в тексте перед нами предстает пестрое сообщество разных *я*, которые не складываются в одно большое *Я*.

Героиню в тексте называют разными именами: *Луиза*, *Луша*, *Лукреция*, *Лаура*. Каждое из этих имен вызывает совершенно свой, не пересекающийся с иными круг интертекстуальных ссылок. Луиза – имя из текстов русского романтизма и Достоевского. Значение его двойится: имя Луиза может принадлежать добропорядочной немочке или обительнице борделя²⁰⁴. Но и в том, и в другом случае оно звучит чужестранно и вызывает какие-то иронические ассоциации.

Однако повторяющееся в тексте наименование «бедная Луиза» направляет читательские воспоминания в другое русло и, как я уже замечала, заставляет вспомнить всех униженных и оскорбленных Лиз – от карамзинской простушки до многочисленных несчастных Лиз/Лизавет Достоевского²⁰⁵. *Лукреция* звучит цитатой из Шекспира или римской истории, *Лаура* рифмуется с Петраркой и высокой любовной лирикой, а *Луша-клуша* (Лукерья) вызывает совершенно иные, если не сказать противоположные, жанровые ассоциации: бытовые комические сказки, анекдоты, приговорки про незадачливых Фому да Ерему, ленивого Федорку или любопытную Варвару.

Однако все эти разнородные имена принадлежат повествовательнице, маме Тимофея Ложкина. На протяжении всего текста она остается неуловимым, плавающим, нефиксированным и потому свободным женским субъектом. Луша-клуша не превращается в Василису Премудрую, она все время «переписывает себя» и «вписывает» свои разные *Я* одно в другое. Чтобы быть Лаурой, не требуется перестать быть Лушей Ложкиной. Интертекстуальные ссылки, связанные с именем, – один из способов деконструкции стереотипа, игры с предложенной читателю нарративной маской.

Но нефиксированная идентичность героини создается не только на повествовательном, вербальном уровне. Возможно, не менее, чем термин *интертекстуальность*, при рассмотре-

²⁰² Там же. С. 326.

²⁰³ Там же. С. 390.

²⁰⁴ М. С. Альтман, говоря о Луизе Ивановне из романа Достоевского «Преступление и наказание», пишет: «Достоевский следовал принятому тогда в литературе условному наименованию женщин легкого поведения. Так, в рассказе Всеволода Крестовского „Погибшее, но милое создание“ (кстати, напечатанном в журнале Достоевского „Время“) молодые люди кушают в ресторане „вместе с Бергами, Армансами, Луизами“» (Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975. С. 181).

²⁰⁵ Об имени Лиза у Достоевского см.: Зорин А., Немзер А. Парадоксы чувствительности // Столетия не сотрут: Русские классики и их читатели. М.: Книга, 1989. С. 48–52.

ниях о героине/повествовательнице уместен и термин *интерсубъективность*, который авторы «Введения» в книгу «Феминизм и автобиография»²⁰⁶ определяют следующим образом:

Сейчас на повестке дня то, что мы назвали «интерсубъективностью» – когда все *Я* структурированы через взаимодействие с другими, и возникает сложная взаимосвязь, где ни *Я*, ни социальное не сводимы одно к другому²⁰⁷.

Луизин дневник – это не сосредоточенная на себе рефлексия, а изображение себя в контактах с другими и через других. При этом круг людей, с которыми пересекается Луша, очень пестрый и непредсказуемый: няня Тимофея Николаевна, которую так и хочется назвать «простой советской женщиной», Марфа Уоррен, бизнесменка из Канады, девушка без финансовых проблем и сексуальных предрассудков, украинские гастарбайтеры, новорусские бюрократы, разнокалиберные клиенты, коллеги и конкуренты, обитатели маргинальных московских районов Зюзино и Бирюлево, интеллектуальная телетусовка Артура, соседка по даче, у которой муж который год сидит в тюрьме, а она сама коротает время у телевизора в компании четырех козочек, и т. д. Как пишет Луиза: «Люди, с которыми я общаюсь, совершенно не приспособлены для смешивания между собой»²⁰⁸.

Можно сказать, что пространство существования Луши – *карнавализованное* пространство, где, по М. Бахтину,

отменяется всякая дистанция между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория – вольный фамиллярный контакт между людьми. Это очень важный момент карнавального мироощущения²⁰⁹.

Если говорить о «маскараде женственности» – в данном случае не на уровне повествовательных стратегий, а в социальном, социокультурном контексте, – то Луиза здесь человек карнавала в мире социального маскарада.

Метелица изображает конкретную ситуацию российского общества начала 2000-х годов, связанную с формированием новой социальной стратификации. Идет энергичный процесс разметки социального пространства, выделение статусных и маргинальных «территорий». В этих процессах участвуют в том числе и гендерные технологии. Это хорошо видно в нашем тексте в эпизоде встречи однокурсниц, где бывшие подружки обмениваются не воспоминаниями или рассказами о своей реальной нынешней жизни, а эмблемами статуса. Состоятельные мужья, удачные дети, престижные заграничные поездки, экзотические любовники, «задокументированные» фотоспособом, выполняют роль «маркеров», с помощью которых совершается процесс статусной сегрегации²¹⁰.

Ближайшие подружки Луизы – Танька и Татуля – тоже находят для себя удобные социальные роли, связанные с определенными масками женственности. Татуля выдерживает семейную жизнь с уже ненавистным, но удобным мужем-нефтематнагом (по прозвищу «супостат») только потому, что «постоянно воображает себя гейшей»²¹¹. «Просто внутренне вычеркнула его как мужа. И вычеркнула как клиента. Т. е. гостя»²¹², – как пишет в дневнике Луиза. Танька же, потерпев крах в попытках соответствовать стандарту «девушки Космополитена», приме-

²⁰⁶ Cosslett T., Lury C., Summerfield P. Introduction // *Feminism and Autobiography: Texts, theories, methods* / Ed. by T. Cosslett, C. Lury and P. Summerfield. London and New York: Routledge, 2000.

²⁰⁷ Ibid. P. 7.

²⁰⁸ Метелица К. Дневник. С. 200.

²⁰⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. С. 208.

²¹⁰ Метелица К. Дневник. С. 101–102.

²¹¹ Там же. С. 424.

²¹² Там же.

ряет на себя костюм «классической феминистки». «Говорит, что феминизм радикально изменил к лучшему жизнь миллионов женщин»²¹³.

Интересно и важно, что феминизм здесь из области табуированных святынь женской литературы переносится в сферу профанного. Феминизм (в его «готовом к употреблению» виде) тоже может быть легитимирующим, удобным статусом, и, как и прочие знаки статуса, он становится частью «культуры аудита»²¹⁴. Мир такой *audit culture* – сегодняшняя Москва в «Дневнике Луизы Ложкиной» – это мир кажимостей, статусов и социальных масок, которые выполняют среди прочего и сигнальную функцию: метят «своих». Жанр автобиографии заменяется CV-форматом.

Луиза Ложкина в этом смысле действительно существо «не от мира сего». Она записывает в дневнике:

Мне совершенно по фигу за кого меня принимают²¹⁵;

Не читаю бабских журналов и статей про моду. Из-за них я чувствую себя какой-то некондиционной. Ужасно противное ощущение. Сразу нарочно хочется носить все наоборот и одеваться как бомж²¹⁶;

Если у человека неопределенный социальный статус, надо запутать его еще больше и тогда, может быть, выйдет что-то хорошее²¹⁷.

М. Бахтин говорит об эксцентричности, связанной с категорией карнавального мироощущения. Это вполне присуще Ложкиной. И можно сказать, что принцип карнавализации распространяется не только на описание пространства жизни Луши, но и на ее *внутреннее* пространство и на принципы самоописания.

И здесь необходимо вернуться к вопросу о жанре. Алисон Кейс, говоря о жанровой форме дневника, который использует и Филдинг в тексте-прототипе, считает, что «настоящий дневник» – это жанр интерпретационный, и сетует на то, что этой интерпретационности (другими словами, романности, сюжетной логики) «Дневнику Бриджит Джонс» не хватает.

Катя Метелица в этом смысле усугубляет ситуацию, вообще убирая следы романности и интерпретационности из своего произведения.

У Филдинг и в первой, и во второй книге о Бриджит Джонс действие развивается от Рождества до Рождества, то есть изображается законченный годовой цикл, где событие Рождества связано с символом «новой жизни». Кроме того, в книгах Филдинг есть «классический романский финал», *happy end* – счастливое соединение любящих сердец: Бриджит получает в награду своего мистера Дарси (как и в прототипическом для Филдинг романе Д. Остен «Гордость и предубеждение»).

«Дневник Луизы Ложкиной» начинается 21 января и заканчивается в какую-то «среду» (июльскую, наверное, судя по тому, что предшествующая запись датирована «1 июля»), и никакие сюжетные линии ничем не разрешаются, если не считать того, что Луиза находит-таки свой заграничный паспорт, приняться за поиски которого она мечтает с первой страницы. Однако так как срок действия паспорта истек, то эта находка никаким образом не может Луизу осчастливить. То есть какая-либо завершенность, идея «начала», «конца» или цикла в «Дневнике Луизы Ложкиной» отсутствует.

Отсутствие целостности, упорядоченности и единообразия характерно и для стиля записей в дневнике Луизы; эти же качества отличают и оформление книги: текст не выровнен

²¹³ Там же. С. 427.

²¹⁴ См.: Stanley L. From «self-made» women to «women's made-selves»? *Audit selves, simulation and surveillance in the rise of public women* // *Feminism and Autobiography*. 2000. P. 40–60.

²¹⁵ Метелица К. Дневник. С. 127.

²¹⁶ Там же. С. 235.

²¹⁷ Там же. С. 50.

по краям, печатный текст перебивается рукописным. На страницах издания воспроизводится небрежность, с которой пишутся текущие записи «для себя»: масса зачеркиваний и «почеркушек», рисунков, лишних запятых, восклицательных знаков и неправильно написанных слов.

Не самовоспитание, не процесс работы над собой, выпестивания какого-то идеального Я, которому в конце романа «воздастся по заслугам», а описание процесса проживания жизни – предмет изображения в книге. «Внимание обращено на процессуальную динамическую природу субъективности, делается упор на глаголы, а не на существительные, на письмо, а не тексты», – как пишут по другому поводу авторы вступления к книге «Феминизм и автобиография»²¹⁸.

Но, с другой стороны, дневник Луизы можно читать и как автогинографию (auto-gynography)²¹⁹, как женскую автобиографию, которая одновременно является чем-то вроде автотерапии (Луиза начинает писать дневник, когда уходит от мужа и начинает самостоятельную жизнь матери-одиночки).

В феминистском контексте, например у Шошаны Фельман, существует представление о *женской автобиографии*, *auto-gyno-graphy*, как о перволичном, гендерно маркированном, открытом, аффектированном, децентрированном повествовании, «тексте боли и травматизации»²²⁰.

Дневник Луизы Ложкиной – это тоже открытое и децентрированное повествование, где женский опыт не выстраивается в «историю», где жизнь не интерпретируется как судьба, как Bildungsroman. Постоянное переписывание и перечитывание себя, децентрированность на всех уровнях: фабульном, стилевом, визуальном (графическом) – позволяют писать автогинографию и преодолевать молчание, запрет на слово, но не криком боли, а освобождающим карнавальным смехом, который, по Бахтину, амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает²²¹. Весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности, и сам автор-участник, открытый и незавершенный, тоже является объектом, на который направлен карнавальным смех. В этом смысле фигура простодушной дурочки Ложкиной оказывается чем-то сродни фигуре дурака и шута как ключевой фигуре карнавала (роль которого никогда не была в традиционной культуре закреплена за женщиной).

Мне кажется, что текст Кати Метелицы репрезентирует некую новую для женского автора ситуацию, новые стратегии женского письма в русском культурном контексте. Это то, что в начале статьи я определила как «постфеминистская позиция в дофеминистскую эпоху». Стратегии маскарада, который всегда предполагает зрителя, Другого, и являются способом подрывной мимикрии по отношению к доминирующему дискурсу, парадоксальным образом соединяются с карнавальными, где ситуация наблюдателя исключена, где нет сцены и зала, актеров и зрителей.

В тексте Кати Метелицы есть одновременно зеркало, где отражается видимость женственности, предлагаемая Другому – патриархатному контролеру – читателю, который все знает лучше и смеется над автогероиней. И одновременно есть пространство карнавального зазеркалья – женская идентичность «ни для кого», никому не предъявляемая, неуловимая, нефиксированная, постоянно переписывающая (пишущая) себя.

²¹⁸ Cosslett T., Lury C., Summerfield P. Introduction. P. 7.

²¹⁹ Wilson E. Mirror Writing: An Autobiography. London: Virago, 1982. P. 53.

²²⁰ Felman S. What Does a Women Want? Reading and Sexual Difference. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 156.

²²¹ См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. С. 17.

По-моему, этот текст, притворяющийся таким простым и незамысловатым, в реальности творит тот номадический женский субъект, о котором писала Роза Брайдотти, и «втягивает феминизм в разработку его собственных противоречий – легко и с юмором».

История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла... Национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой²²²

Свет мой, зеркальце, скажи...

В 1996 году в питерской газете «На дне» появилась статья «Александра Маринина как зеркало русского феминизма»²²³, где в форме иронического диалога двух подружек Иры и Маши обсуждались детективы писательницы как отражение грез и мечтаний читательниц, которые, по версии Иры, запойно глотают романы про Каменскую, потому что у Марининой «такой новорусский народный феминизм. Это зеркало умонастроений».

Из статьи вытекало, что зеркало это сродни волшебному зеркальцу из сказки, которое не только отражает, но и заманчивым голосом комментирует, умея ловко подольстить той, что в него глядится. А если что не так, так читательница-барыня вскричит: «Ах ты, мерзкое стекло, это врешь ты мне назло!» да и хлопнет зеркальце об пол, то есть перестанет книжки покупать.

Впрочем, формула «Маринина как зеркало» многократно использовалась в критике и до, и после «Иры с Машей», демонстрируя отнюдь не только хорошую память о школьных и университетских годах, бдениях над заповедным текстом В. И. Ленина про отражательные таланты Льва Толстого. Очевидно, что эта расхожая метафора вообще хорошо описывает роль (и значение) массовой (формульной, популярной, тривиальной) литературы, которая всегда работает с теми концептами, которые освоены и принимаются массовым сознанием и одновременно является «форм<ой> выражения коллективных желаний и фантазий читательского большинства»²²⁴, то есть «творит мифы и оказывает влияние»²²⁵.

Именно из-за своей массовости такая литература в определенной мере создает тот образ реальности, который формирует мотивационные и поведенческие стратегии читающих групп населения через и посредством создания иерархии ценностных предпочтений и имиджевых статусов²²⁶.

Важным и интересным для нас в данном случае является то, что в зеркале марининских текстов критика и публика увидела лик («личико», «звериный оскал» – ненужное зачеркнуть) (ново)русского феминизма. На пике популярности романов о Каменской об этом не писал только ленивый²²⁷. Приведу здесь только одну, но очень характерную цитату:

Серия марининских романов – безусловно феминистские произведения, однако при этом – безотчетно, подсознательно феминистские. Не правда

²²² Савкина И. История Аси Каменской, которая хотела, но смогла... (Национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой) // Гендерные исследования. 2005. № 13. С. 138–156.

²²³ Актюганова И. Александра Маринина как зеркало русского феминизма // На дне: Газета. № 33. СПб., 1996.

²²⁴ Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. № 6 (40). 1999. С. 393. Менцель здесь, в свою очередь, ссылается на исследование Ф. Джеймсона (Jameson F. Reification and Utopia in Mass Culture // Social Text. 1979–1980. V. 1).

²²⁵ Dilley K. J. Busybodies, Meddlers, and Snoops: The Female Hero in Contemporary Women's Mysteries. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1998. P. 89.

²²⁶ Пономарева Г. М. Женщина как «граница» в произведениях Александры Марининой // Пол, гендер, культура / Ред. Э. Шоре и К. Хайдер. М., 1999. С. 181.

²²⁷ Савкина И. «Гляжусь в тебя, как в зеркало...» Творчество Александры Марининой в современной критике: гендерный аспект // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности / Ред. Е. Трофимова. М.: РАН, 2002. С. 13–16.

ли, знакомая картинка: сидит какая-нибудь знаменитая дама и, поспешно уведомив слушателей, что она – не феминистка, но... – далее начинает выдавать сентенции, вполне достойные этого понятия. Маринина, судя по всему, тоже из этой когорты дам: что сей феминизм означает, они точно не знают, но поскольку смутно слыхали, будто нечто неприличное, всегда спешат откреститься заранее. Впрочем, суть течения сформулировать и впрямь не так-то просто <...> феминизм вбирает в себя множество различных, порой взаимоисключающих воззрений. Так что при слове феминизм всегда следует уточнять: какой? У Марининой он вполне центристский, умеренный, можно сказать, бархатный. Тот, что всего лишь проповедует: каждый (то есть не только, заметьте, женщина, хотя она – как существо наиболее «репрессированное» социально и культурно – прежде всего) должен жить так, как хочет, может, считает для себя нужным, а вовсе не так, как предписывается окружением, предрассудками и прочим. Настя Каменская не просто выбирает для себя нехарактерную для своего пола (в нашем, разумеется, обществе и нашем восприятии) профессию, она и в частной повседневной жизни ведет себя не так, как «должна» (кому? чему? почему?) женщина ее лет²²⁸.

О феминистских интенциях романов Марининой писали не только в сочувственных или иронических критических отзывах и интервью с писательницей, но и в серьезных научных работах. Например, Г. Пономарева в статье «Женщина как „граница“ в произведениях Александры Марининой» утверждала, что

в произведениях Марининой женщина не столько страдательная сторона, не столько жертва, сколько активный субъект, организующий обстоятельства, не подчиняющийся им²²⁹.

Отсутствие гендерной идентичности у Насти, ее «химеричность», то есть граничность, приводит, однако, не к признанию ее антиженственности, а к констатации ее необычности как женщины, лишенной женских стереотипных качеств²³⁰.

Каменская – существо новой породы: «одинокая женщина-волчица»²³¹.

В образе Анастасии Каменской отражается новый тип женственности, воплощающей новую гендерную ориентацию в современной российской культуре и потому являющейся «граничной», разрушающей, расшатывающей привычные гендерные стереотипы²³².

Словом, «Маринина со своей Настей Каменской сделали для изменения патриархального менталитета в России много больше, чем все феминистские движения и научные работы» (высказывание американской славистки Елены Гошило, которое приводит в своей статье Елена Трофимова²³³).

²²⁸ Валикова Д. Массовая литература: в рамках и за рамками жанров // Литература: Приложение к изд. «Первое сентября». 2001. № 13. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200101308> (дата обращения: 05.02.2022).

²²⁹ Пономарева Г. М. Женщина как «граница». С. 183.

²³⁰ Там же. С. 186.

²³¹ Там же. С. 188.

²³² Там же. С. 191. См. также: Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой // Филологические науки. 2000. № 3. С. 93–103; Треннер Х. Филипп Марлоу в шелковых чулках, или Женоненавистничество в русском женском детективе // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 408–409; Трофимова Е. Феномен романов Александры Марининой в контексте современной русской культуры // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. С. 168–177.

²³³ Трофимова Е. Феномен романов Александры Марининой... С. 171.

«Маскарад женственности»

Подобные суждения и выводы очевидным образом основывались, как видно из выше-сказанного, на тех качествах главной героини детективов Марининой, которые активно подчеркивались в начальных романах серии (особенно в первых двух): Каменская – необычная женщина, поскольку не умеет чувствовать, живет умом, самодостаточна, независима и т. п. Настя – «компьютер на двух ногах», этакая голова профессора Доуэля плюс живое, страдающее, болезненное, ленивое, боящееся физических нагрузок тело. Ее телесность (биологическое) репрезентирована травматическим, и одновременно все время подчеркивается, что она асексуальна, не хочет становиться женой и матерью. Она может и умеет быть привлекательной и даже красивой, но не желает тратить на это время и силы. В первом романе серии «Стечение обстоятельств» между Настей и ее коллегой Захаровым происходит следующий диалог:

- Если ты все это умеешь, то почему не пользуешься? <...>
- Зачем своих обманывать? Какая есть – такая есть.
- Мужики по тебе сохли бы.
- Мне неинтересно.
- Почему? Нормальной женщине это должно быть интересно.
- Я не нормальная женщина. Я вообще не женщина. Я – компьютер на двух ногах. И потом они все равно увидели бы меня после ванны. И вся любовь тут же кончилась бы²³⁴.

Женственность представляется в первых романах серии не как «природная сущность», а как фантазм, порождаемый мужским взглядом, проекция мужских сексуальных желаний и патриархатных гендерных установок. Прямым транслятором последних выступает, например, в романе «Черный список» мачо-сыщик Стас Тихонов (до своего чудесного «преображения» вследствие встречи с Татьяной Образцовой-Томилиной). Передав повествование в этом романе мужчине-нарратору, Маринина дает возможность проявиться подобной «мужской» точке зрения. В следующем романе «Посмертный образ» Стасов, которому предстоит совместная с Каменской работа, припоминает известные ему по слухам мнения и представления об Анастасии:

мозг как компьютер, усталости не знает, любовница Колобка (прозвище ее непосредственного начальника. – И. С.), не работает наравне со всеми, все в основном в кабинетике сидит да кофеек попивает. И будто лапа у нее волосатая есть в Министерстве, в главке²³⁵.

Увидев Каменскую, Стасов воспринимает ее так:

белесая, невзрачная, с длинными стянутыми на затылке волосами. Интересно, как у нее с мужиками? Небось старая дева²³⁶.

То есть женственность, с точки зрения патриархатного мужского взгляда, – это прежде всего телесность: привлекательная сексапильная внешность. Успешность женщины в деле может объясняться только мужским покровительством.

Каменская прекрасно осведомлена о подобной позиции со всеми ее плюсами и минусами, более того, она понимает, как с помощью такой отраженной женственности можно манипулировать мужчинами. Эту «женственность» Настя может на себя «надеть» или на себе «нарисо-

²³⁴ Маринина А. Стечение обстоятельств. М.: Эксмо, 2002. С. 120.

²³⁵ Маринина А. Посмертный образ. М.: Эксмо, 1999. С. 55.

²³⁶ Там же. С. 59.

вать», что она и делает в романах «Стечение обстоятельств», «Игра на чужом поле», «Убийца поневоле», «Светлый лик смерти» (здесь этим же занимается и Т. Томилина), «Не мешайте палачу». «А попробую-ка я быть ЖЕНЩИНОЙ», – думает Настя.

Собираясь на завтрак, она подкрасила белесые брови и ресницы, чуть тронула губы помадой, надела яркую майку... <...> Движения должны быть грациозными, мягкими, волнующими, как будто на тебя смотрит самый лучший в мире мужчина и ему необходимо понравится, зажечь желанием, влюбить в себя мгновенно и надолго <...>. Тело ее было послушным, она умела имитировать любую пластику, от стремительной разгневанной тигрицы до умиротворенной кошечки <...> Но одно дело потренироваться <...> и несколько минут попридуриваться перед зеркалом, и совсем другое – длительное время находиться «в образе». Очень утомительно. Пора заканчивать этот цирк²³⁷.

Сотворение такой перформативной женственности («образа») не составляет для нее особого труда, но оно бессмысленно вне «рабочего задания» («зачем своих обманывать?»), оно мучительно (часто связано с болью), оно не дает «удовольствия».

Она вышла из ванной, сверкая зелеными кошачьими глазами, изящная и элегантная <...> Да, Настя Каменская была сейчас очень хороша собой. Она знала, что через полчаса начнут гореть и чесаться покрытые тенями веки, через час отекут и начнут невыносимо болеть ноги, зажатые в узкую колодку модных туфель, а через два часа появится и с каждой минутой начнет усиливаться ощущение, что в глаза насыпали песку, предварительно пропитав его серной кислотой <...> Вечер будет мучительным, но Леша заслужил свой праздник, и он его получит²³⁸.

Правда, такой «цирк» с переодеваниями и перевоплощениями может иметь терапевтический эффект. В романе «Мужские игры» в момент жесточайшего душевного кризиса Настя посреди ночи начинает рисовать себе другое лицо, «лепить» из себя *Другую*.

Нежный овал лица, под высокими скулами легкие тени. Теперь контуры губ. Помягче сделать или, наоборот, пожестче? Пожалуй, помягче, она же не женщину-вамп лепит <...>. Когда Настя около полуночи закончила возиться с глазами, она чувствовала себя намного лучше. В какой-то момент она настолько перестала узнавать свое лицо в зеркале, что ей показалось, что она делает макияж посторонней женщине²³⁹.

Отчуждение от себя вполне удастся, хотя позитивность такого «маскарада женственности» может быть поставлена под вопрос. Случайно увидевшая Настю «в образе» Ирочка Милованова говорит:

Ты посмотри, что ты с собой сделала! <...> С точки зрения красоты это здорово, глаз не оторвать, но ведь это не ты. Это не ты, Настя. До какой степени ты должна стать противна самой себе, чтоб захотеть перестать быть собой²⁴⁰.

Гендер – это то, что можно надеть и снять²⁴¹. Для Насти первых романов женской сущности нет, есть ограничивающее некоторые физические возможности тело и ограничивающий

²³⁷ Маришина А. Игра на чужом поле. М.: Эксмо, 2002. С. 268–269.

²³⁸ Маришина А. Убийца поневоле. М.: Эксмо, 1999. С. 12–13.

²³⁹ Маришина А. Мужские игры. М.: Эксмо, 2003. Т. 2. С. 186.

²⁴⁰ Там же. С. 201.

²⁴¹ Как пишет Элен Мела, «Настя „надевает“ женственность, как чужой наряд, и превращается из гадкого утенка в пре-

интеллектуально-социальную реализацию социум (все время, например, говорится о границах карьерного роста для женщины в системе МВД и т. п.). Но, несмотря на эти ограничения, Настя в первых романах серии позволяет себе быть такой женщиной, какой она сама выбрала.

Женский детектив как феминистский проект

Кажется, что все вышесказанное дает основания зачислить романы Марининой по ведомству женского феминистского детектива, о котором довольно много уже написано в американском и европейском литературоведении. Суммируя различные мнения и наблюдения по этому вопросу, финские авторы сборника научных статей о женском и феминистском детективе определяют последний как текст, где писательница выступает против патриархатной идеологии, относится критично к стереотипным гендерным ролям, создает новый тип женщины-следователя, которая смотрит на мир с женской перспективы²⁴².

В вопросе о том, в чем именно заключается феминистская «новизна» такой героини, мнения исследователей расходятся. С одной стороны, довольно много и часто говорится о разрушении стереотипа слабой, пассивной, зависимой, дефектной, думающей о доме и детях, внешности и домашнем хозяйстве женщины, о трансформации традиционного для мужского детектива образа дамы-помощницы в фигуру активной, сильной, самостоятельно действующей героини²⁴³. Однако, с другой стороны, подчеркивается, что образ сыщицы в феминистском детективе – это разрушение стереотипа безупречного героя, супермена à la Джеймс Бонд; она может ошибаться, бояться и чувствовать²⁴⁴, вместе с ней на страницы детектива приходит изображение будней, женский опыт повседневности, что позволяет читательницам сопереживать рассказанному и отождествлять себя с протагонисткой²⁴⁵. М. Редди считает, что феминистские или женские детективные романы – не странные эксперименты в мужском мире, а часть феминистского проекта, цель которого – заново определить и разделить власть²⁴⁶. Исследовательницы женского феминистского детектива говорят о его связи с женским движением, теорией феминизма²⁴⁷, о том, что детектив такого рода обсуждает темы, актуальные для феминистского дискурса.

Важно при этом подчеркнуть, что женский и даже «феминистский детектив» – не гомогенное понятие: внутри жанра можно выделить субжанры, различающиеся между собой прежде всего статусом главной героини, которая может быть сыщицей-любительницей, часто совершенно случайно, волею судеб оказавшейся в этой роли, частным детективом-одиночкой или женщиной-полицейским²⁴⁸. Из всех перечисленных жанровых разновидностей именно последняя наиболее «связанная», в ней фантазии автора очень сильно ограничены «предлагаемыми обстоятельствами», работой героини внутри государственных институций, то есть

красного лебедя, из замарашки – в принцессу. По мнению Бодрийяра, сущность женского выражается в стратегии видимости и в игре со знаками женственности в целях соблазна, но в случае Насти игра с масками и внешними атрибутами женственности совершается не ради соблазна, а лишь в рамках работы детектива» (Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой // Филологические науки. 2000. № 3. С. 93–103). Приведенные примеры, как мне кажется, опровергают последний тезис Мела – перформанс женственности разыгрывается Каменской не только исключительно ради работы, но и непосредственно для себя самое, это нечто иное, чем преобразования Шерлока Холмса с целью выследить преступника.

²⁴² Matero J., Hapuli R. «Johdatonto» Murha pukee naista: Naisdekkareita ja dekkarinaisia. Vaasa, 1997. S. 8. (Введение в книге «Убийство к лицу женщине: Женские детективы и женщины в детективе»); Ovaska T. «Sinustahan on tulossa kauhea feministi!» Feminismit ja feministit Amanda Crossin dekkarissa «Ainokaisen kuolema» // Ibid. S. 149. (Из тебя ведь выйдет ужасная феминистка! (Феминизмы и феминисты в детективе Аманды Кросс «Единственная смерть»)).

²⁴³ Munt S. R. Murder by the Book? Feminism and the crime novel. London and New York: Routledge, 1994.

²⁴⁴ Ovaska T. «Sinustahan on tulossa kauhea feministi!». S. 157; Dilley K. J. Busybodies. P. 90.

²⁴⁵ Reddy M. Sisters in Crime. New York: Continuum, 1988. P. 12–13.

²⁴⁶ Ibid. P. 149.

²⁴⁷ Munt S. R. Murder by the Book? P. 20–25; Dilley K. J. Busybodies. P. 18.

²⁴⁸ См.: Dilley K. J. Busybodies.

необходимостью действовать скорее по «писаным», чем по «неписаным» правилам и инструкциям. Почти безграничная, игровая свобода таких перформативных жанров как «иронический детектив», «шоу-детектив» и прочих, где действие происходит в условно узнаваемом времени и пространстве приключений, так сказать, частной сыщицы «Евлампии Ленинидовны Козловой», которая «одним махом семерых побивахом», в полицейском романе в принципе нелепым.

Скала и Камен(ская): «финский след»

Однако и полицейский детектив может быть феминистским. Чтобы не отождествлять всю «западную» традицию с англоязычной, приведу в качестве примера творчество финской писательницы Леены Лехтолайнен, тем более что в ее серии о женщине-полицейском Марии Каллио мы найдем множество параллелей с текстами Марининой.

Обе писательницы работают в жанре, соединяющем черты классического детектива и полицейского романа, используя при этом общий с мыльной оперой принцип «серийности» и эффект «замочной скважины». В центре и той, и другой серии – женщина – профессиональный полицейский/милиционер; для обеих авторок важно соблюдение (или имитация) «принципа реальности»: все происходящее погружено в реальный социальный контекст и им мотивировано. Героини одного возраста (в ходе серии они взрослеют с 30 до 40), обе сначала не замужем, потом выходят замуж, у обеих мужья университетские ученые, доктора математических наук, обе выглядят моложе своих лет, у обеих нет близких подруг и друзей, кроме мужа и сослуживцев, обеим повезло с понимающим начальником, обе не особенно озабочены своим внешним видом, предпочитают ходить в джинсах и свитере, не любят ухаживания, сначала не умеют готовить, а потом осваивают кулинарную науку (Марию к этому вынуждает то, что у нее в последнем романе уже двое детей – шестилетняя дочь и двухлетний сын), и даже фамилии у них похожи – Каллио (Скала) и Камен(ская)²⁴⁹.

Судя и по романам Лехтолайнен и по тем комментариям, которые она как автор и исследователь в одном лице (Лехтолайнен написала кандидатскую диссертацию по истории финского женского детектива) дает по поводу своих книг, у нее при создании романов имелась четко осознанная задача: писательница хотела создать такой тип женщины, которая в принципе одобряет свою женственность, но бунтует против того, что ограничивает женскую самореализацию в социуме.

Каллио и в личной жизни, и в профессиональной деятельности всегда сама делает выбор и берет ответственность за него на себя. В своей карьере она доходит до должности начальника «убойного отдела» полиции г. Эспоо и одновременно становится матерью двоих детей. Почти в каждом романе у нее есть двойники – женщины, которые (разной ценой, иногда ценой жизни) бросают вызов и рискуют быть не такими, как положено «хорошей девочке». Например, ее коллега, вьетнамка Ану Ванг, говорит:

Я выбрала эту профессию по той же причине, по которой некоторые начинают рисовать граффити или заниматься транспортировкой наркотиков.

²⁴⁹ Эти параллели объясняются, конечно, не заимствованиями. А. Леонтьева в своем компаративном исследовании об Александре Марининой и популярной норвежской детективной писательнице Анне Хольт прекрасно показывает, что многие новации Марининой, за которые ее хвалили или ругали, на самом деле являются специфическими чертами жанрового канона. Отводя от Марининой обвинения в «наглом плагиате» с «огромных пластов современного детектива», которые предъявляют ей некоторые российские критики, Леонтьева справедливо утверждает, что русская писательница (как и ее норвежская коллега) «использует элементы местной специфики, в то же время следуя общим тенденциям, характерным для детективного жанра в целом» (Леонтьева А. О норвежских коллегах Александры Марининой и Насти Каменской // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности / Ред. Е. Трофимова. М.: РАН и др., 2002. С. 36–53. выделенная цитата на с. 37).

Я хотела разорвать с культурой родителей, а что может быть более финским, чем *женищина-полицейский* (курсив и перевод мой. – И. С.)²⁵⁰.

Мария всегда последовательно стоит на либерально-феминистской позиции, хотя каждое ее «завоевание» на этом поприще приводит не к идиллии, а к актуализации новых проблем, проблем следующей степени сложности. Особенно это видно в романе «*Verep vimma*» («Ярость крови»), где выбранная ею среди других претендентов на должность из соображений женской солидарности Урсула (сексапильная, провоцирующая женщина) вступает с ней в конкурентную борьбу и обвиняет Каллио в том, что ее феминизм – для единоличного пользования: она хочет с его помощью обрести власть над мужчинами, и женщины-конкуренты ей в этой ситуации не нужны. В романах Каллио-серии описываются трудности, с которыми сталкивается женщина-начальница в мужском коллективе, проблемы в отношениях героини с мужем, так как оказывается очень нелегким делом даже при почти идеальном (либерале, «зеленом», феминисте) муже соединять без ущерба роли жены, матери и успешной в работе женщины. Мария постоянно проблематизирует и обсуждает выработанные модели женственности.

То есть очевидно, что в детективной серии Лехтолайнен есть феминистский подход к темам и героине, она постоянно и последовательно возвращается к обсуждению концепции женственности, ее социальной обусловленности, способов ее деконструкции. Где границы возможного? Есть ли они? Как их расширить? Расширение границ создает новые проблемы, которые должны быть артикулированы. Безусловно, в таком понимании и представлении феминистских идей есть финские национальные особенности. Финляндию нельзя назвать страной победившего феминизма, но я уверена, что большая часть читательниц готова отождествить себя с Марией Каллио, а читателям-мужчинам знаком этот образ, хотя, наверное, у кого-то он и вызывает раздражение.

Женщина в ней победила милиционера

Вернемся теперь в свои палестины, к романам А. Марининой и вопросу о том, можно ли назвать ее романы о Каменской феминистским детективом в том смысле, о котором шла речь выше. Вписывается ли Маринина с ее «новорусским феминизмом» в эту парадигму или в данном случае под словом «феминизм» скрывается что-то совсем или отчасти иное, подобно тому, как *borsh-keito* (борщ-суп), подаваемый в финском ресторане, только по цвету напоминает об украино-русском знакомце?

Эти мои вопросы могут показаться лукавыми или риторическими – не сама ли я несколькими страницами выше, анализируя тексты Марининой и ссылаясь на мнения других исследователей и критиков, демонстрировала, как разрушает она в образе Каменской привычные конструкторы женственности?

Но, во-первых, все вышеприведенные примеры были взяты мною и коллегами из первых романов серии, и неплохо бы посмотреть на то, что происходит с Каменской на страницах второго десятка книг (всего на конец 2004 года серия «Каменская» включает 25 произведений). Во-вторых, как известно, все познается в сравнении, и если сравнивать, например, полицейские серии Лехтолайнен и Марининой, то мы обнаружим не только почти пугающее сходство, о котором шла речь выше, но и очень существенные различия, показывающие, что не все так просто и однозначно с деконструкцией патриархатных стереотипов и созданием Марининой некоего «альтернативного идеологического конструктора»²⁵¹, даже и в первых романах о Каменской.

²⁵⁰ Lehtolainen L. Tuulen puolella. Tammi, 1998. S. 271.

²⁵¹ Трофимова Е. Феномен. С. 25.

Если у Лехтолайнен есть очень четкие объяснения (социальные, психологические, индивидуальные) тому, почему Мария Каллио сознательно «выбирает себя» именно такой, какая она есть, то у Марининой ответ на вопрос, почему Настя *другая* и *особенная* женщина, – не имеет ничего общего с «феминистским вызовом». У Марининой все дело в том, что ее героине «повезло» – повезло с родителями (прежде всего с отчимом), повезло со всепонимающим отцом-начальником Колобком²⁵², повезло с мужем – соратником, учителем, «подругой»-утешителем Чистяковым. Три идеальных отца-покровителя создают «пространство сцены», где Настя может «делать своей гендер»: Настю/Асю/Стасю, в которой соединяются самодостаточность и безответственность – незащищенность ребенка.

Тема Насти-ребенка развивается последовательно с самого первого до последнего романа. «Господи, какой ты в сущности еще ребенок»²⁵³, – говорит ей Чистяков; «ребенок Настя» – зовет ее отчим. В романе «Реквием» сама Настя размышляет о том, что она все еще чувствует себя на работе первоклашкой. «Мне и Колобок всегда говорил, что пора становиться большой девочкой, и Иван сегодня повторил это»²⁵⁴. Причем это восприятие Насти как ребенка другими и ею самой, кажется, усиливается по мере взросления героини. По крайней мере, в последних романах серии оно акцентировано сильнее, чем в первых. В книге «Незапертая дверь» Каменская думает:

Мне сорок один год. И что же я как девочка малолетняя всех боюсь? Начальников боюсь, родителей боюсь, даже просто людей на улице боюсь, а вдруг меня кто-нибудь обидит, оскорбит, нахамит мне? Ну сколько можно всех и всего бояться?²⁵⁵

Именно мужчины-менторы образуют такое защищенное пространство, где «ребенок Настя» может быть детективом Каменской и такой женщиной, как она хочет. Поэтому, как только одна сторона «волшебной коробочки» падает – уходит Колобок, а другие расшатываются (напряжение в отношениях с отчимом в «Мужских играх» и с Чистяковым в «Я умер вчера»), – конструкция начинает валиться. Настя перестает быть *исключением* из правил.

Все романы серии после «Мужских игр» описывают историю разрушения, утраты акцентированной в первых книгах необычности Насти, показывают ее путь обретения себя как *возвращения* на круги своя. Настя – своего рода вундеркинд, которого жизнь поставила в счастливые обстоятельства затянувшегося детства. Но, как чаще всего и бывает, в процессе социализации вундер-девочки превращаются в обычных тетенок.

Через страхи, травмы и опыт взросления/старения Настя обретает себя, и это оказывается не чем иным, как возвратом в хорошо известные границы «женской сущности» и «женской природы» со всеми ее апробированными незатейливыми чертами: она становится нежной и страстной женой («Призрак музыки»), «матерью» (история со щенком как «суррогатным ребенком» в «Седьмой жертве»), хозяйкой и кулинаркой («Незапертая дверь»), чувствительной и даже плаксивой («Соавторы»), пассивной ученицей («Закон трех отрицаний»). Она энергично учится быть «такой, как все» («Если бы не Леша, она сумела бы быть такой, как все»²⁵⁶). Когда у нее временно поселяется ее друг и коллега Коротков,

это заставляет Настю быть хозяйкой, пусть не в полной мере, но хотя бы отчасти. Готовить еду, покупать продукты, мыть посуду, одним словом, делать

²⁵² О том, что Каменская защищена мужским коллективом и своим ментором-учителем Гордеевым, пишет и Катарина Непомнящи: *Непомняшчы* C. Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian Detektiv // Consuming Russia / Ed. A. M. Barker. Durham; London: Duke University Press, 1999. P. 173–174.

²⁵³ Маринина А. Украденный сон. М.: Эксмо, 1999. С. 91.

²⁵⁴ Маринина А. Реквием. М.: Эксмо, 1999. С. 307.

²⁵⁵ Маринина А. Незапертая дверь. М.: Эксмо, 2002. С. 85.

²⁵⁶ Там же. С. 241.

все, что всегда делают все нормальные женщины и чего никогда не делала она, во всяком случае, на протяжении целой недели. Периодически, раз в месяц – да, но чтобы каждый день... И что самое удивительное, это оказалось не обузой, не тягостной повинностью, а внесло приятное разнообразие в ее жизнь, чего Настя никак не ожидала²⁵⁷.

«Настя каждый раз с ужасом чувствовала, как растет и углубляется пропасть между прежней Настей и нынешней»²⁵⁸. Эта «нынешняя Настя» рассуждает так:

Все говорили, что я не женщина, а живой компьютер на двух ножках, и я в это, честно признаться, сама верила до последнего времени. Но чем старше я становлюсь, тем отчетливее понимаю, что я все-таки женщина... У меня женское мышление. И женское отношение к работе. Я буду старательной и ответственной, но только при хорошем начальнике или рядом с хорошо знакомыми мне людьми. Мне, как нормальной бабе, нужен психологический комфорт. Но ведь я понимаю, что Колобок и Заточный – это штучная работа²⁵⁹.

Как сказано в романе «Закон трех отрицаний»,

В Насте истово боролись рассудочный и хладнокровный сотрудник уголовного розыска и слабая, испуганная женщина <...>, но *женщина в ней победила милиционера* (курсив мой. – И. С.)²⁶⁰.

Почему именно так происходит развитие героини? Как это связано с концепцией «Маринина как зеркало русского феминизма»?

Цель моих размышлений совсем не в том, чтобы публично отчитать писательницу за измену светлым идеалам феминизма. В конце концов, Маринина никогда не клялась на томе Симоны де Бовуар быть во всем и до конца верной феминистским идеям. Она как честный рыночный писатель отражает то, что есть – в том числе, как уже говорилось, настроения и фантазии публики, глядящейся в зеркальце ее текстов. А так как «других читателей у нас для вас нет», то, вероятно, и «другого феминизма» нет. И интересно задуматься над тем, какой же есть – и почему есть именно такой. Я не берусь дать однозначный и четкий ответ на этот вопрос, но хочу попробовать хотя бы обозначить те направления, по которым можно двигаться в поисках ответа.

Одно из них – филологическое. Те образцы феминистского романа, о которых шла речь в цитированных выше исследованиях, можно назвать «классическими романами феминистской эры». Но времена меняются, и мы меняемся вместе с ними.

И женский феминистский детектив тоже проделал некоторую эволюцию во времени. Сандра Томк (Sandra Tomc) описывает происшедшие с ним метаморфозы следующим образом: если начинавшие в 80-е годы в жанре «крутого (hard-boiled) феминистского детектива» Сюю Графтон или Сара Парецки писали тексты про частную сыщицу, своего рода «одинокую волчицу», которая бунтует против репрессирующих социальных институтов, то в 90-е годы, по мысли Томк, появляются тексты совсем иного рода. Томк называет их «феминистскими детективами после феминизма» (*the feminist mystery after feminism*). Анализируя английский телесериал «Prime Suspect», роман Патрисии Корнуэлл (Patricia D. Cornwell) «Postmortem» и знаменитый американский триллер «Молчание ягнят», Томк замечает, что здесь перед нами в роли детектива – не женщина-аутсайдер, а женщина-полицейский, член организованного коллектива по борьбе с преступностью. Несмотря на свой особый статус, женщина-сыщик

²⁵⁷ Там же. С. 241.

²⁵⁸ Там же. С. 18.

²⁵⁹ Там же. С. 330.

²⁶⁰ Маринина А. Закон трех отрицаний. М.: Эксмо, 2003. С. 220.

уязвима, она реально или метафорически всегда может оказаться на месте женщины-жертвы, убийство которой расследует. Дело не в личных ее качествах, пределах смелости, границах чувствительности и т. п. – дело в мизогинной природе преступления как такового. Женщина беззащитна перед таким преступлением по определению; прекращение работы, отказ от расследования – не являются в реальности альтернативным выбором. Чтобы защититься, ей надо вернуться в объятия мужского коллектива, полицейской семьи; ей нужно признать, что она всегда и только женщина (как и определяют ее мужчины-коллеги), а не «профессионал, один из этих парней» (как определяет себя она сама). Чтобы не поменяться местами с жертвой, женщине-полицейскому надо пойти на вынужденный компромисс с мужским истеблишментом, и таким образом она оказывается пойманной в тесную ловушку, страдая от клаустрофобии²⁶¹. Феминистские интенции такой криминальной драмы заключаются в обнажении патриархатной природы акта преступления и, в конечном счете, – патриархатной структуры социума.

Катрина Непомнящи в своей статье 1998 года, анализируя первые романы Марининой, сравнивает их с парадигмой постфеминистского детектива, проанализированной Сандрой Томк, и пишет, что у Марининой есть существенные отличия: ее Каменская не страдает от клаустрофобии, вызванной сознанием запертости в клетку патриархатных институций, напротив, она получает товарищеское признание мужского коллектива. Второе отличие, выделенное Непомнящи, в том, что Каменская не становится жертвой, так как преступления, описанные Марининой, не имеют сугубо гендерной природы, не направлены именно против женщин.

По-моему, очевидно, что чтение следующих романов серии о Каменской заставило бы исследовательницу скорректировать свои выводы. Начиная с «Мужских игр», все сильнее и сильнее звучит у Марининой мотив «невстраиваемости» женщины-следователя в мужские игры. Настя оказывается объектом манипуляций даже со стороны ее отцов-покровителей Заточного и Гордеева (в «Мужских играх»). В романе «Незапертая дверь» в отдел приходит новый начальник Афанасьев,

Афоня, который совсем-совсем, ну ни капельки не похож на Гордеева, который не собирается ее щадить и защищать <...>, который искренне не понимает, что вообще может женщина делать в уголовном розыске, а в особенности – в «убойном» отделе, и считает, что если уж она все-таки тут работает и никуда от нее не денешься, то надо или выжить ее, выдавить, чтобы сама ушла и освободила место для толкового мужика, или вести себя с ней, как с мужиком²⁶².

И по второму пункту, отмеченному Непомнящи, расхождений тоже больше нет: весь роман «Седьмая жертва» посвящен описанию страха и ужаса, испытываемого Каменской, когда она оказывается в роли жертвы. Страх и ощущение незащищенности приводят к той метаморфозе, которая происходит с Каменской. Она продолжает время от времени критиковать патриархатные стереотипы, но сама она уже соглашается жить по существующим правилам, так сказать, по принципу «плетью обуха не перешибешь». В романе «Закон трех отрицаний» Настя с помощью принципов «кинезиологии» умиряет свою гордыню, стараясь простить и полюбить своего начальника (Афанасьева), пытаясь искать проблемы в себе, а не в других.

²⁶¹ См.: Tomk S. *Questing Women: The Feminist Mystery after Feminism* // *Feminism in Women Detective Fiction* / Ed. I. Glenwood. Toronto: University of Toronto Press, 1995. Цит. по: *Непомняшчы С. Markets*. P. 173–179.

²⁶² Маринина А. *Незапертая дверь*. М.: Эксмо, 2002. С. 79–80.

«Догнать и перегнать», или постфеминистский детектив?

Так, может быть, дело просто в том, что, оказавшись, как это уже не раз бывало в русской культурной истории, в ситуации гонки за лидером, русский детектив пробежал со спринтерской скоростью марафонскую дистанцию, и в духе лозунгов «догнать и перегнать» и «пятiletку в четыре года» проделал внутри одной, отдельно взятой серии путь от феминистского к постфеминистскому детективу?

Однако Томк отмечает, что критический, антипатриархатный заряд не исчезает в постфеминистском криминальном романе. Смотря на ситуацию более реалистично, понимая, что простых решений нет, женщина-автор не отказывается от феминистской позиции (это видно и на примере Лехтолайнен). Критика патриархатных предрассудков в какой-то мере остается и в последних романах Марининой, даже в «Соавторах» (2004), где переживающая климакс Каменская то и дело впадает в истерики, плачет и с открытым ртом слушает Чистякова, образ которого вырастает до размеров непогрешимого и все наперед знающего гуру. Но все-таки, как я пыталась продемонстрировать выше, активная деконструкция гендерных стереотипов почти прекращается, социальные проблемы, в том числе давление патриархатного социума, уходят на второй план, все больше места занимают философско-мистические мотивы. Словом, теперь Настасья «верила преданьям простонародной старины и снам, и карточным гаданьям, и предсказаниям луны». Злые на язык критики спарывают «лейбл» «русская Агата Кристи» и пришивают ярлык «наш Коэльо». И с помощью всех этих мистических погружений и кинезиологий озвучиваются в общем-то «старые песни о главном»: о женской сущности и женской судьбе, от которых уйти невозможно, но можно «перевести негатив в позитив и заменить негативно окрашенную проблему позитивно окрашенным отношением»²⁶³, то есть принять все, «как есть», убедив себя в том, что это твой собственный ответственный выбор.

Если героиня Лехтолайнен, сталкиваясь с проблемами примерно такого же типа, что и героиня Марининой, рефлектирует над ними, проблематизирует, пытается осмыслить их внутри феминистской парадигмы и как-то двигаться дальше, исходя из предлагаемых обстоятельств, но не изменяя себе в главном, то Маринина *закрывает проблему*. Она уходит от нее, демонстрируя, что проблема неразрешима, что приходится признать, что «анатомия – это судьба», и менять не ситуацию, а собственную мотивацию (грубо говоря «если вас насилуют, расслабьтесь и получите удовольствие»).

Настя была просто везунчиком, на какое время оказавшимся в экспериментальных условиях, – там можно было играть по своим правилам, «на своем поле». Но как только с опытной «делянки» ее пересаживают на обычную, «колхозную», она вынуждена вести игру по общим, не ею придуманным законам. Недаром, в отличие от Марии Каллио Лехтолайнен, у Насти нет женских двойников, исключая Томилину/Образцову. Но романная судьба последней еще резче, чем в случае с Каменской, демонстрирует поворот на «проторенные пути».

«Ввиду изменившихся условий контракта...»

Но, может, все-таки все не так безотрадно, и стоит сменить направление движения, сменить оптику, сквозь которую мы смотрим на марининские тексты. Что демонстрируют романы о Каменской с точки зрения социологии? Переход от советского гендерного контракта *работающей матери* к иному, в котором не только акцент перемещается с первого слова на второе, но второе (*мать*) и вовсе вычеркивается даже как символический агент (то есть и в тех случаях,

²⁶³ Маринина А. Закон. С. 200.

когда речь идет не об отношениях матери с детьми, а о жертвенно-материнской заботе о муже и доме). Как пишут А. Темкина и А. Роткирх, «успешная в профессии женщина с позиции *работающей матери* может перейти на позицию *карьерно ориентированной* женщины, для которой на первом плане оказываются интересы профессиональной реализации»²⁶⁴. Может быть, все изменения, которые происходят с образом Каменской во второй половине серии, – знак того, что контракт карьерно ориентированной женщины не получил в современной России широкого распространения, потому большая часть читательниц Марининой не может отождествить себя в этом смысле с главной героиней, и, чтобы они не проголосовали рублем, Маринина, «идя навстречу пожеланиям трудящихся», «утепляет» образ разного рода чертами, восстанавливающими хоть частично вычеркнутое «материнское». Сначала Маринина нарисовала образ прекрасного женского будущего, до которого в первые романтические годы перестройки, казалось, рукой подать, а потом притормозила вместе со всем обществом.

Особенности национального феминизма

Еще одно направление размышлений открывается, если мы задумаемся над проблемой, о каком феминизме мы все время толкуем. Мы одеваем русскую женщину в костюм от западных законодателей «феминистской моды» и видим, что костюмчик сидит неважно – там жмет, тут тянет, словом, вообще «типичное не то».

Но можно ли безболезненно наложить «западную» феминистско/постфеминистскую парадигму на русские (постсоветские) реалии? Ирина Жеребкина в своей книге «Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует» сомневается в позитивном ответе на этот вопрос. Главная причина, как утверждает И. Жеребкина, заключается в том, что исходная ситуация в российском (и – шире – постсоветском) контексте принципиально иная. «Основным отличием русской культурной традиции по производству гендерно маркированной субъективности является отсутствие критикуемых сегодня в философии постмодернизма практик и дискурса эссенциализма из-за отсутствия проблематики индивидуальности, замененной проблематикой социальных статусов. В результате ни на уровне дискурсов, ни на уровне практик здесь не может состояться классический западный феминизм с его базовыми либеральными/радикальными нормами, базирующимися на той самой эссенциалистской женской „сущности“, которой у нас просто, перефразируя Лакана, не существует»²⁶⁵.

В советской традиции *идеологизации* пола (парадоксальным образом продолжающей в этом смысле досоветскую традицию его тотальной *символизации*), по мнению И. Жеребкиной, «биологического» пола не существовало, а после распада СССР происходит реальная «трансформация власти от *бесполой* советской к *производящей пол* постсоветской с ее новыми стратегиями манипуляции на уровне *натурализации пола*»²⁶⁶. То есть

если в западной феминистской теории *сначала* происходит акцентация «первоначального основания» («женской сущности», например), а *потом* – его деконструкция (в виде теории перформативности Батлер, номадической субъективности Брайдотти и других), то у нас, наоборот, этого первоначального основания просто не существует, однако именно на этой негативной основе базируются затем любые аффирмативные/перформативные стратегии репрезентации женского, которые сразу же обретают или

²⁶⁴ Темкина А., Роткирх А. Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России // Социологические исследования, 2002. № 11. С. 15.

²⁶⁵ Жеребкина И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует. СПб.: Алетейя, 2003. С. 249.

²⁶⁶ Там же. С. 55.

характеристики перформативного гендера, или репрессивных стереотипов натурализованного пола²⁶⁷.

Если игровой иронический детектив с его условно настоящим временем и пространством идет по первому пути²⁶⁸, то связанность жанра «полицейского» детектива правилами мимесиса толкают его на второй. Маринина, которая хочет работать в относительно реальных рамках, с опорой на социально возможное и допустимое, не может долго оставаться в сфере условности – это нарушило бы негласный контракт с читателем, лишило бы текст «договорного» правдоподобия – потому игры в перформативную женственность сменяются идеей создания телесно воплощенной, связанной с биологически определяемой «сущностью», женственности. Как только Настя начинает чувствовать себя в большей степени жертвой, чем охотником, она начинает обретать «плоть». «Идеологический конструкт» «натурализуется», болезни и страхи героини начинают обретать возрастно-половые признаки (например, тема раннего климакса в романе «Соавторы»). Но парадоксальным образом ее «приватная», персональная телесность получает значение деперсонализированности, универсальности – Каменская как бы обретает «женское тело» как таковое, какую-то общую, деперсонализированную женскую сущность, отчужденную от уникальности ее личного опыта, становится «женщиной как все», «нормальной женщиной».

История с Асей Каменской, которая хотела создать себя без оглядки на патриархатные стереотипы женственности, но не смогла, заставляет снова и снова думать о «национальных особенностях» нашего феминизма. Марина Носова, размышляя об этом в теоретическом дискурсе, замечает, что

мы говорим и пишем как бы «из вне», то есть из тех пространств, где феминизма нет, «из вне феминистской идеологии», «из вне» феминистской политики. <...> Тем не менее наша претензия на статус, однако же, велика – мы не лишены точки зрения, а реальность значений, производимых вне нас, тотальна настолько, что оказывается единственной гарантией нашей собственной реальности. С другой стороны, не в меньшей степени очевидно, что разделить феминистскую идеологию для постсоветских исследовательниц не представляется возможным уже в силу того, что мы не располагаем необходимыми ресурсами – ни символическими, ни политическими, а западный феминизм является для нас лакановским Большим Другим, который оставляет нам лишь несколько возможностей для идентификации: или развить концепт уникальности («инаковости») нашего субъективного опыта посредством логики противопоставления, или, используя ресурсы дистанции периферии, разделяющей «меня» и «другого», конструировать себя как субъекта критики²⁶⁹.

Если для исследователя здесь важен амбивалентный процесс локализации, поиск/создание места, откуда можно говорить о постсоветском феминизме/постсоветскому феминизму, то для Марининой и ее читательниц вопрос, конечно, формулируется более практически, но не менее драматично и травматично.

Если вернуться к сравнению с «западным» образцом женского детектива в лице Л. Лехтолайнен, то историю ее героини, Марии Каллио, можно интерпретировать как развитие по спирали: от детской жажды быть нормальной и любимой девочкой – к бунту и обретению самости

²⁶⁷ Там же. С. 251.

²⁶⁸ Об этом пишет и И. Жеребкина, см. гл. «„Гнездо бегемота“, или О перформативности женского в новой массовой женской литературе» в книге: *Жеребкина И.* Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует. СПб.: Алетейя, 2003. С. 197–202.

²⁶⁹ *Носова М.* Феминизм/постфеминизм: локальные смыслы глобального дискурса // Гендерные исследования. 2004. № 10. С. 239.

– потом через столкновения с инерционностью патриархатных институций к уяснению пределов и границ – и снова к попыткам расширить эти пределы и границы разными способами. У Марининой происходит как бы скачок сразу в третью фазу, но без первых двух, и это приводит к возвращению на исходную позицию, то есть к своего рода капитуляции. Для того чтобы перемотивировать капитуляцию, очень удобной оказывается национальная религиозно-культурная традиция с ее приверженностью идеям смирения и самопожертвования. Мотив самоотвержения не как принуждения, а как сознательного и радостного выбора сильно звучит, например, в русской литературе XIX века.

Но эта традиция приходит в столкновение с идеей самостоятельной, «бестелесной», но идеологически значимой женственности, которая (пусть на декларативном уровне) существовала в советское время и которую Маринина развивает и трансформирует в первых романах о Насте Каменской.

Когда-то фильм А. Михалкова-Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была» оптимистически переименовали в «Асино счастье», а потом выкинули из названия конечное «потому что». Превращается ли серия Марининой в рассказ о найденном Асином счастье? Почему ее Ася хотела, да не смогла выбрать подходящий для нее лично образец женственности?

Сделала ли марининская Анастасия свой приватный выбор или капитулировала под давлением патриархатных институтов, позволив «женщине в себе победить милиционера», – точного ответа в романах Марининой не найти. Но зато можно найти важный вопрос – что делать этой смирившейся с «нормальной участью» женщине с памятью о том, что она была (и остается) милиционером?

Двадцать лет спустя

Ревизия жанра и женского образа в полицейском детективе А. Марининой²⁷⁰

Данная статья является попыткой возвратиться к анализу творчества Александры Марининой, которое в конце 1990-х годов привлекало пристальное внимание не только читателей, но исследователей, в том числе тех, кто занимался проблемами феминизма и гендера, так как среди авторов, которые числятся «по ведомству» массовой литературы, Маринина со своей героиней Анастасией Каменской выглядела, пожалуй, одной из самых «профеминистски настроенных»²⁷¹. Анализ тех трансформаций, которые претерпела концепция женского детектива и образ героини у А. Марининой за истекшие двадцать лет, на мой взгляд, поможет понять некоторые важные тенденции изменений, происходивших в это время в российском обществе.

Именно жанры поп-культуры являются подходящим объектом для постановки подобных культурно-социологических вопросов, потому что массовая литература – это важный социальный агент. Консервативность и формульность масслитературы позволяют рассматривать ее как место, поле, где можно отслеживать то, что в современной философии называется «фоновыми практиками». Под последними понимаются неосознанные знания, закрепленные в привычках, традициях, стереотипах; то, что определяет наше поведение, оставаясь невидимым, незамеченным, ибо кажется нам естественным, не подлежащим обсуждению; то, что организует наш опыт, но само остается нетематизированным²⁷².

Но так как массовая литература, с другой стороны, не только консервативна, но и в определенных своими функциями пределах пластична, флексибельна в силу своей рыночной природы, то она оперативно реагирует на изменения текущей жизни и выступает в роли социального адаптера. Она позволяет, по словам Дж. Кавелти, «исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным»²⁷³, но осторожно, с подстраховкой. В этом смысле массовая литература – хороший материал для того, чтобы посмотреть, как меняются или трансформируются закрепленные в привычках и стереотипах социальные конструкции, ибо для современного научного знания ясно, что эти кажущиеся вечными и натуральными обычаи и привычки на самом деле социально сконструированы для определенных нужд (в интересах каких-то социальных, национальных, половых, возрастных и прочих групп) и исторически изменчивы. В данной статье меня прежде всего интересует вопрос о том, как меняются (и меняются ли вообще) в российском контексте гендерные стереотипы и представления о «нормативном женственном».

Годы перестройки и постперестройки легализовали женское в культуре (в виде «женской прозы» 90-х как направления или движения, в виде гендерных исследований и т. п.). В определенном смысле следствием этого стала экспансия женского в массовой литературе. С одной стороны, здесь нет ничего нового, так как это как бы подтверждает патриархатный взгляд на женское творчество как на сферу тривиального, дилетантского и некреативного. Но такой процесс в российской культурной ситуации с разрушающейся литературоцентристской системой можно оценить и иначе: поле массовой литературы – это место, где завоевывается не только символический капитал в терминах Пьера Бурдьё, но и зарабатываются немалые

²⁷⁰ Савкина И. Двадцать лет спустя: ревизия жанра и женского образа в полицейском детективе А. Марининой // Культурные товары XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители) / Сост. И. Савкина, М. Черняк, Л. Назарова. Екатеринбург: Ажур, 2012. С. 115–125.

²⁷¹ См. об этом предыдущую статью этого сборника.

²⁷² См.: Волков В. В. О концепции практик(и) в социальных науках // Социологические исследования. 1997. № 6. С. 9–23.

²⁷³ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 63.

реальные деньги. В этом смысле «женская экспансия» говорит о некоторых победах женщин в конкурентной борьбе на литературном поле. Но приводит ли эта экспансия к пересмотру гендерных стереотипов и к утверждению новых представлений о том, что значит быть женщиной или точнее – что значит быть женщиной в сегодняшней России?

Женский детектив – чрезвычайно подходящий материал для обсуждения подобных вопросов, ибо, по выражению американской исследовательницы Кимберли Дилли, женщина-сыщик и особенно женщина-полицейский в определенном смысле «метафора всех женщин, так как они все часть мира, где доминируют мужчины»²⁷⁴. Благодаря особому статусу героини-сыщицы женский детектив обсуждает, если не прямо, то косвенно, феминистскую проблематику, то есть вопросы о месте женщины в патриархатном мире, о моделях женственности, о гендерных стереотипах, их влиянии и границах власти. При этом «полицейский роман» как наиболее связанная разновидность жанра²⁷⁵, в которой фантазии автора очень сильно ограничены «предлагаемыми обстоятельствами», работой героини внутри государственных институций, – точнее всего описывает границы возможного или допустимого для данного времени и места.

В современной российской масслитературе наиболее известными и «долгоиграющими» являются, пожалуй, три серии, которые с некоторыми оговорками подходят под определение «полицейского романа» с центральной героиней женщиной, работающей в мужском коллективе. Это произведения Александры Марининой об Анастасии Каменской, книги Елены Топильской о следователе прокуратуры Марии Швецово (более известные, наверное, по телесериалу «Тайны следствия») и серия Татьяны Степановой о Екатерине Петровской, работающей в пресс-центре МВД Московской области.

Хотя две последние писательницы пишут несравненно лучше, чем первая, в центре критического и исследовательского интереса оказалась именно Маринина, возможно потому, что она была первой, кто в этом жанре попытался представить новый тип героини и отчасти новый для российской литературной традиции тип женственности.

Героиня Т. Степановой – воплощение узнаваемых гендерных клише: длинноногая красавица, жена настоящего мачо: бывшего кагебешника, а ныне телохранителя олигарха Вадима Андреевича Кравченко с домашней кличкой «Драгоценный В. А.». Довольно стереотипна и роль Кати Петровской в расследовании – она всегда «помощница» мужчин-сыщиков, и ценность ее участия мотивирована ее неизбывным женским любопытством.

Мария Сергеевна Шевцова из книг Е. Топильской – умная, самостоятельная, профессиональная, немного циничная, с прекрасным чувством юмора, умеющая быть хорошим товарищем, умной мамой подростка и гордой любовницей, а потом женой судмедэксперта Степенко, могла бы быть гораздо более интересным объектом исследования, но в сознании большинства (по)читателей она оказалась полностью заслонена телесериальной милой добросовестной отличницей и женщиной, приятной во всех отношениях, все проблемы которой довольно быстро разрешились обретением в процессе следственной работы мужа-олигарха, обладающего таким количеством денег и достоинств, что все финансовые, сексуальные, материнские и прочие вопросы сняты с повестки дня. Из сериала от сезона к сезону постепенно убирались все проблемы и сложности, связанные с положением самостоятельной и умной женщины в мужском коллективе, ежедневно сталкиваемом с насилием и коррупцией, а потом героев и вовсе лишили характеров, превратив в функции, решающие простенькие детективные задачки²⁷⁶.

²⁷⁴ Dilley K. J. *Busybodies*. P. 89.

²⁷⁵ По сравнению с романами о женщине – частном сыщике или женщине, которая случайно оказывается в ситуации расследователя преступления.

²⁷⁶ После 2009 года Е. Топильская перестала быть автором сценария сериала.

Романы А. Марининой, несмотря на неуклонно понижающийся «художественный уровень», продолжают давать пищу для культурно-антропологических изысканий, потому что автор безусловно обладает неким социальным чутьем²⁷⁷, позволяющим ей быстро реагировать на запрос своих читательниц, которые в основном относятся к категории среднеобразованных женщин среднего возраста.

Первые романы серии «Каменская» были реакцией на очевидную потребность общества в изменении гендерных стереотипов. Образ русской женщины: жертвенной, страдающей, эмоциональной, самоотверженной жены и матери – в эпоху перестройки нуждался в корректровке. Маринина подвергла традиционный концепт русской женственности даже не трансформации, а инверсии, создав героиню, которая была независимой, интеллектуальной, самодостаточной, асексуальной, не домовитой, не мечтающей о семье и детях. Однако внимательный анализ серии в ее эволюции показал, что уже после романа «Мужские игры» (1997) можно увидеть нарастающую тенденцию к реконструированию патриархатных стереотипов женственности, так демонстративно разрушенных в первых романах о Каменской. К такому выводу я пришла в своей статье 2005 года «История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла... (национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой)»²⁷⁸. Что происходит с конструктами женственности в последних романах серии и что при этом происходит с жанром полицейского детектива у Марининой?

Американская исследовательница Катрина Непомнящи в своей статье из сборника 1999 года о российской популярной культуре, обсуждая первые романы А. Марининой, сравнивает их с постфеминистским детективом, где, по утверждению канадской исследовательницы Сандры Томк, показано, что из-за мизогинной природы преступления как такового женщина-полицейский всегда уязвима и, чтобы не поменяться местами с жертвой, должна пойти на компромисс с не принимающими ее в свой круг коллегами-мужчинами²⁷⁹. В статье 1998 года Непомнящи подчеркивает новаторское отличие романов А. Марининой: ее Каменская, во-первых, получает товарищеское признание мужского коллектива, во-вторых, не становится жертвой, так как преступления, описанные Марининой, не имеют сугубо гендерной природы, не направлены именно против женщин²⁸⁰. Как я стремилась показать в своей упомянутой выше статье, эти выводы Непомнящи теряют силу, если рассматривать романы Марининой после «Мужских игр». Уже в таких текстах, как «Седьмая жертва» (1999), «Незапертая дверь» (2001), «Закон трех отрицаний» (2003), «Соавторы» (2004), Каменская испытывает слабость, уязвимость, незащищенность и начинает чувствовать себя жертвой. То же, но еще в большей степени характерно и для самых последних (на момент написания статьи) романов серии «Каменская»: «Жизнь после смерти» (2010), «Личные мотивы» (2011) и «Смерть как искусство» (2011), в которых слабость и уязвимость Каменской усугубляется болезнями, старением и прочими факторами, увеличивающими неконкурентность.

О. Демидова пишет примерно о тех же проблемах, которые встали перед «сериальной» героиней американской писательницы Сары Парецки – детективом Варшавски, и замечает, что Парецки решает вопрос, выводя его за скобки:

В первом романе Варшавски чуть более тридцати, в последующих ее возраст меняется в соответствии с реальной хронологией создания романа и с возрастом автора. Однако во второй половине серии этот

²⁷⁷ См.: *Ищук-Фадеева Н.* Женский детектив как зеркало русской перестройки // Вопросы литературы. 2010. № 5. С. 113–118; *Koreneva M.* Russian Detective Fiction // Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-soviet popular literature in historical perspective / Ed. S. Lovell and B. Menzel. München: Verlag Otto Sagner, 2005. P. 86–88.

²⁷⁸ Савкина И. История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла... (Национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой) // Гендерные исследования. 2005. № 13. С. 138–156.

²⁷⁹ См.: *Tomc S.* Questing Women. P. 46–63.

²⁸⁰ *Nepomnyashchy C.* Markets. P. 161–191.

процесс искусственно останавливается: не достигнув пятидесяти лет, героиня прекращает «прирастать годами», утрачивает возрастные характеристики и навсегда остается в возрастной группе «хорошо сохранившейся моложавой женщины, ведущей активный образ жизни»²⁸¹.

Маринина эту возрастную проблему героини решает иначе – она делает ее центром обсуждения, особенно в романе «Жизнь после жизни», в котором Каменская выходит на пенсию и лицом к лицу сталкивается с приближающейся старостью.

Уже месяц, как она на пенсии. Да-да, она, привыкшая считать себя молодой и не особенно опытной девчонкой, оказывается, выслужила двадцать семь с лишним лет, к которым прибавили половину срока обучения на юридическом факультете университета, так что получилось без нескольких месяцев тридцать лет безупречной службы. <...> Настя уволилась. Вышла в отставку. Получила пенсионное удостоверение. И стала радостно предвкушать, как теперь будет много спать, читать, смотреть телевизор, как будет ухаживать за мужем, варить ему супы и жарить котлеты, стирать, гладить и убираться в квартире. Однако ничего этого не случилось. <...> Попытки стать добросовестной домохозяйкой бесславно провалились, <...> Настя забивалась с книжкой в руках на кухню, а Алексей чувствовал себя неловко из-за того, что она сидит на кухне и скучает. Он старался ее развеселить <...> И от этого делалось еще тоскливее и горше. Она никому не нужна. <...> Она – старая и ни на что не годная уработавшаяся кляча.

Настя слонялась по квартире, глотая слезы, все валилось из рук, книги не радовали, безделье угнетало, но в то же время и делать ничего не хотелось, настроение все время было плохим²⁸².

Из этого тупика Настя находит выход, перейдя на работу в частное сыскное агентство. В качестве частного сыщика она отправляется расследовать убийство двух пенсионерок в провинциальный город Томилин в пансионат «Золотой век», который немолодой олигарх Бегорский основал в благотворительных целях, чтобы доказать себе и всем прочим, что жизнь после пенсии существует.

По логике рассуждений феминистских критиков, анализирующих жанр женского детектива, частная сыщица – одинокая волчица, свободная от давления социальных патриархальных институций, – воплощает собой гораздо более свободный и нестереотипный конструкт женственности²⁸³. Однако ничего подобного в романе Марининой мы не находим. Лейтмотив романа – страдания и рефлексии Каменской по поводу того, что она стала старой, беспомощной и ни на что не годной. Собственно тема расследования преступления оказывается в романе почти маргинальной, а в центре обсуждения оказывается проблема старости, и именно женской старости. Кроме описания пансионата «Золотой век», где пожилые люди могут жить в хороших условиях, реализовывать себя в различных кружках, в освоении интернета, в общении с детдомовскими детьми, животными и т. д., Маринина вводит в сюжет целый ряд персонажей, которые доказывают, что можно найти себя, быть любимой и счастливо жить после пенсии: бывший следователь Аида Петровна, убийство которой Каменская расследует; четвертая жена Бегорского, многосторонне одаренная шестидесятипятилетняя Тамара; толстая и неуклюжая, но обожаемая внуком Римма Петровна; бабушка следователя Ильи и даже ста-

²⁸¹ Демидова О. Р. She-private eye – вариант новой женственности? // Постклассические гендерные исследования: Коллективная монография / Отв. ред. Н. Х. Орлова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 200.

²⁸² Маринина А. Жизнь после жизни. М.: Эксмо, 2010. С. 24.

²⁸³ Dilley K. J. Busybodies. P. 89–91.

рая собака Подружка, которая обретает в Каменской любящую душу. Пока Настя занимается нитьем и саморефлексией, нашедшие себя на старости лет персонажи дают ей (и читателю) полезные советы о том, как правильно питаться (Бегорский), одеваться и причесываться (Тамара) и вообще жить (Чистяков). Настя, сохраняя остатки строптивого нрава, вроде и не слушает их, но все же прислушивается и постепенно меняется: оценивает достоинства термобелья, делает стрижку, одевается в платье, начинает выглядеть, как зрелая дама.

В следующем романе «Личные мотивы» героиня идет на шопинг, покупает очки со стразами и белые брюки и соединяет очередное детективное расследование с романтическим путешествием на курорт со своим мужем в преддверии серебряной свадьбы. Лейтмотив трех последних на момент написания статьи книг о Каменской таков: столько простых радостей жизни пропущено, не надо бояться того, что называется мещанством и пошлостью, надо ценить простые вещи и «жизнь как у всех», «надо открывать все двери»:

Со мной еще не все кончено, я еще пока кое-что могу. И новую прическу я смогу вынести, и не такое выносила в своей жизни. Полковник Каменская с Петровки закончилась, и с этим надо смириться, но кто сказал, что одновременно с этим закончилась и Настя Каменская? Пусть не та же самая, пусть другая Настя, но она только начинает жить. И пусть это уже другая жизнь, все равно это жизнь, и она только-только начинается. С новой работой, с новой прической, с новыми взаимоотношениями, с новой системой ценностей. Это же здорово! И не нужно этого бояться. Нужно открывать все двери, которые попадают на твоём пути...²⁸⁴

В названных романах о Каменской со всей очевидностью продолжается процесс отступления от идей пограничной, химерной, перформативной женственности, разрушающей патриархатные стереотипы, которые Маринина предлагала читательницам двадцать лет назад. Это свидетельствует о процессе усиления влияния идей неотрадиционализма в российском обществе, на который Маринина как рыночный писатель живо реагирует, восстанавливая поколебленные гендерные стереотипы. Надо полагать, спрос на новую женственность в среде читательниц Марининой оказался не таким активным, как показалось в годы перестройки. Однако это не значит, что гендерный «проект» писательницы стал абсолютно консервативным. И в последних романах мы можем видеть момент инновативности, связанный с новыми запросами и ожиданиями российского социума, представленного в данном случае читательницами Марининой.

Писательница обсуждает тот женский имидж, который совершенно не находит места в традиционной системе гендерных стереотипов, где для немолодой женщины существуют только два возможных варианта репрезентации – жертвенная бабушка или злая, страшная старуха, «ведьма»²⁸⁵. И тот, и другой образ в фольклоре и в литературе имеет очень сильную символическую нагруженность: жертвенная бабушка – символ земли, дома, кормящего тела, а злая старуха в текстах последних лет (например, в «Библиотекаре» М. Елизарова или в романе «Россия: общий вагон» Н. Ключаревой) становится символом беспощадной тоталитарной власти родины, цель которой – сделать человека частью механизма бесконечного и непрерывного процесса собственного воспроизводства. Оба эти имиджа старости, с одной стороны, маргинализируют реальную пожилую женщину, а с другой – накладывают на нее непосильное символическое бремя. И, пожалуй, только массовая литература развивает тему «третьего возраста», осмысленной и плодотворной женской старости, отвечая на социальный запрос. В упомянутых романах А. Марининой или у Д. Донцовой (см., например, роман «Хождение под мухой»)

²⁸⁴ Маринина А. Жизнь. С. 394.

²⁸⁵ См. об этом: Савкина И. У нас уже никогда не будет этих бабушек? // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 109–135.

женская старость связана с понятиями золотого века, социального оптимизма и женской самореализации.

Изменения в образе главной героини у Марининой тесно связаны с жанровыми трансформациями, которые отражают общие тенденции. Маринина отказывается от жанра полицейского романа, увеличивая зону условного за счет зоны реалистического, что является общей тенденцией для современного женского детектива. Такой же общей тенденцией является и усиление открытой морализации, и соединение традиционного детектива с женским любовным романом и с женским журналом, который представляет собой смесь информации обо всем: советы по ведению хозяйства, рекомендации по правильному питанию и здоровому образу жизни, путеводитель в мире модных трендов, необременительные сведения из области науки и культуры и т. п. Маринина, кроме того, хочет давать и моральные уроки высшего плана, делать свои книги учебником жизни, вводя таких персонажей, как вечный Ворон, вечный Камень, Ветер, Змей и примкнувшие к ним кот Гамлет, Белочка-гомеопат и персонифицированный дух Театра (в романе «Смерть как искусство»).

Жанры масслитературы, в том числе и женский детектив, стремятся выйти за пределы своих развлекательных задач, взяв на себя функции «высокой» литературы, но не путем углубления, а путем «арифметического сложения».

Г. Тульчинский в одной из своих статей о массовой культуре писал, что с ее помощью и внутри нее

иерархия трансцендентальных ценностей превращается в секторы рыночной экономики. Ценности фактически выступают в качестве рубрикаторов сегментирования рынка, информационного потока и информационного пространства, полочки, на которых лежат соответствующие продукты масскульта: «про любовь», «про знание» (всевозможные словари, энциклопедии и справочники), «про истину», «про веру», «про добро» (всевозможные пособия и указания, «как стать счастливой», «как добиться успеха», «как стать богатым»)²⁸⁶.

В современном женском детективе, в частности у Марининой, можно видеть стремление к такому соединению в тексте разных жанров-рубрик, но это универсализм по типу супермаркета, в (советском) девичестве универсама.

Однако стремление выйти за пределы жанровых задач в данном случае очевидно. Если принять во внимание «встречный процесс»: использование «немассовыми» писателями (В. Пелевин, В. Сорокин, Д. Быков и др.) детективной, фантастической и прочих жанровых парадигм, то можно констатировать, что происходит не просто процесс размывания жанров и формул, но образуется широкая диффузная зона между массовой и «немассовой» («высокой», «качественной») литературой.

²⁸⁶ Тульчинский Г. Культура в шопе // Нева. 2007. № 2. С. 128–149. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/2/tu10.html> (дата обращения: 05.02.2022).

Караваны историй Дарьи Донцовой²⁸⁷

Дарья Донцова относится к числу самых «рейтинговых» современных писателей (если иметь в виду рейтинг продаж). Свою писательскую карьеру она начала в 1999 году и за десять лет написала и опубликовала сто романов (в феврале 2009 года вышла сотая книга под названием «Легенда о трех мартышках»). Вышесказанного, по-моему, вполне достаточно для того, чтобы изучать Дарью Донцову как выдающийся феномен.

Я употребляю слово «выдающийся» без всякой иронии. Донцова – интересное и даже уникальное явление *в своем роде*. Я не вижу особого смысла в том, чтобы приписывать ей намерения быть новым Достоевским или Толстым, а потом уличать, что она таковым не является.

Сергей Сиротин в журнале «Континент», обзоре «миры» Д. Донцовой и задаваясь вопросом, каков «цвет» этих миров, пишет:

Это цвет разложения, упрощения, цвет плахи, на которой казнен дух. Под духом понимаются даже не те фундаментальные основы бытия, что часто воспринимаются как изыщества абстракции. Это не средоточие экзистенциальных бездн и не растворенное в нас Божественное начало, которое можно признавать или не признавать таковым. Здесь за него сошла бы элементарная возможность смотреть немного отвлеченно, с сомнением, с недоверием к материальной явленности. Но этого нет²⁸⁸.

Безусловно, строгий критик прав – ни *экзистенциальных бездн*, ни *недоверия к материальной явленности* у Донцовой нет. Более того, некоторые из ее бесчисленных романов написаны ужасающе небрежно, даже если судить их по внутрижанровым критериям, понимая, что массовая литература имеет свои законы и свои функции.

Но в данной статье мне хотелось бы сосредоточиться не на составлении списков того, чего *нет* в романах Донцовой, а, напротив, – на анализе того, что в них *есть*, и попытаться понять секрет ее популярности и успеха, в той его части, которая не является заслугой редакторов и пиар-менеджеров издательства «Эксмо».

Жанр, в котором пишет Донцова, именуют «ироническим детективом». Точнее было бы говорить не о жанре, а о «литературной формуле» в терминах американского исследователя Джона Кавелти, который еще в 70-е годы в книге «Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура»²⁸⁹ обосновал понятие формульной, конвенциональной литературы, которая отличается от литературы «серьезной», оригинальной, креативной прежде всего по своим функциям: ее назначение – удовлетворять потребность в релаксации, развлечении, эскапизме (уходе от действительности). Формульной литературе свойственна стандартизация: ведь она должна идти навстречу читательским ожиданиям, быть понятной, предсказуемой. Оригинальность приветствуется, если она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их. «Формула, – пишет Д. Кавелти, – создает свой собственный мир, который становится нам близок вследствие многократного повторения»²⁹⁰. Здесь имеется в виду то, что, купив книжку, обозначающую себя как любовный роман или иронический детектив, мы знаем примерно, в какой мир попадем, что будет в нем и чего заведомо не будет. Это комфортное чувство «домашности» усиливается еще и часто при-

²⁸⁷ Савкина И. Караваны историй Дарьи Донцовой // LiteraruS. 2009. № 3. С. 67–70.

²⁸⁸ Сиротин С. Картина мира по Донцовой // Континент. 2008. № 137. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/137/ss25.html> (дата обращения: 05.02.2022).

²⁸⁹ Cawelty J. G. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

²⁹⁰ Кавелти Дж. Г. Изучение. С. 39.

меняющимся в издательской практике принципом сериальности, когда знакомым оказывается не только жанровый трафарет, но и герои, взаимоотношения между ними и пр. и пр. Читатель входит в книгу, как в свой подъезд (хотя некоторые неожиданности все же могут поджидать и в подъезде, и в книге).

Литературная формула – глобальное явление, хотя она всегда имеет свои локализованные во времени и пространстве вариации, которые определяются конкретным социокультурным контекстом.

Формула «иронического детектива» не из самых распространенных литературных формул. Обычно называют имена Сан-Антонио, Найо Марш, Дональда Уэстлейка. Прототипом российского иронического детектива несомненно послужили тексты польской писательницы Иоанны Хмелевской, которая пишет в подобном жанре с 1964 года и на счету которой более пятидесяти романов этого типа. Наиболее известны изданные еще в советские годы «Подозреваются все» (1968), «Что сказал покойник» (1972), «Все красное» (1974). Во многих книгах Хмелевской в центре сюжета женщина, которая волею судеб попадает в авантюрные или детективные ситуации; главное в этих произведениях не собственно детективная интрига, а характер героини, нескрываемо автобиографический (ее часто и зовут пани Иоанна). Это женщина активная, неунывающая, описывающая монструозные ситуации, в которых оказывается, с неизменной самоиронией. Она умеет никогда не сдаваться, но остается при этом милой, чудакватой и слабой женщиной, а не «железной леди» или Джеймсом Бондом в юбке. Популярность в Польше и среди российских поклонников Хмелевской получили также ее автобиографические книги «Автобиография» (1994), «Старая перечница» (2007) и книги кулинарных и житейских советов и рекомендаций: «Моя поваренная книга» (2000), «Как выжить с мужчиной» (1996), «Как выжить с современной женщиной» (1996), «Против баб» (2005), «Трактат о похудании» (2007).

Очевидно, что тексты Донцовой и ее писательский имидж сделаны с оглядкой на этот образец. Героиня цикла «Любительница частного сыска» Дарья Васильева приобрела реальную девичью фамилию автора (Агриппины Васильевой) и имя, являющееся ее псевдонимом, характер протагонистки (так же, как и характеры главных героинь двух других циклов «Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант» и «Виола Тараканова. В мире преступных страстей») чем-то похож на характер пани Иоанны. Кроме детективов Донцова издала также несколько вариантов автобиографии («Записки безумной оптимистки») и «Кулинарную книгу лентяйки». Однако книги Донцовой – это не повторение, а вариация изобретенной Хмелевской формулы, созданная в русском контексте и для российского читателя (в большей степени – читательницы).

В чем характерные особенности книг Донцовой и секреты ее успеха?

Во-первых, надо обратить внимание на тип героини. Дарья Васильева – это, конечно, современная Золушка, которая из скромной учительницы иностранных языков и женщины с трудной судьбой (в анамнезе – четыре неудачных брака и двое детей, причем неродных) в одночасье становится миллионершей и рантье, да еще и с французским гражданством для подстраховки. Однако не меньше Золушки прототипом Даши Васильевой (как и других героинь) является народный русский герой Емеля, сказочный персонаж, на которого все блага жизни сваливаются за проявленную душевную доброту. Даша в трудные времена пригрела у себя дома бедствующую приятельницу Наташу, а в «легкие» времена Наташа вышла замуж за сверхбогатого французского аристократа, который в первом же романе цикла («Крутые наследники») погиб, а Наташа поделила огромное наследство с подругой, разрешив проблемы Дарьи-героини и Дарьи-автора, которой больше не нужно задаваться вопросом, откуда ее любительница частного сыска берет время и деньги для подобных филантропических занятий.

Но при всей сказочной исключительности героини награждены вполне узнаваемыми чертами, позволяющими «простой» читательнице идентифицироваться с ними. Богатейка

Даша помнит о тяготах жизни обычной советской женщины; заласканная судьбой Евлампия – мамина дочка и жена богатого мужа – в первом же романе цикла теряет все, становится бездомной маргиналкой, но находит себе «приемную семью», вполне при этом обеспеченную; Виола Тараканова – дочка уголовника, зарабатывающая на жизнь мытьем подъездов, становится известной детективщицей и женой хорошего человека. Все героини живут в больших дружески-семейных коллективах и, в общем, в коммунальных квартирах или – точнее – в «коммунальных» дворцах. То есть новые буржуазные ценности (костюмы и сумки от всевозможных Гуччи и Армани) мирно уживаются с ценностями очень старыми и вполне советскими. Абсолютно неправдоподобное сочетается с массой вполне узнаваемых деталей и примет быта. Эта пограничность или межеумочность создает широкие возможности для читательской самоидентификации.

Противоречивость (или оксюморонность) проявляется и в другом. Протагонистки циклов – женщины самодостаточные, активные, самостоятельные, живущие на собственный кошт, но все это уравнивается тем, что они обладают всем набором любезных патриархатному сердцу женских слабостей: они эмоциональны, взбалмошны, любопытны, болтливы, простодушны, они не столько занимаются расследованием, решением интеллектуальных загадок с помощью «маленьких серых клеточек», сколько бегают, как заполошнные курицы, и собирают по зернышку информацию. Что с этой информацией делать – это в конце концов решают другие. У каждой из героинь-любительниц есть знакомый или родной профессионал – этаким «настоящим полковником», который в конце романа является, как молодец из ларца, и доводит дело до конца, развязывает все узлы и разгадывает все загадки²⁹¹.

Польза от женщин в этом мужском деле связана еще с одним обстоятельством: они умеют рассказывать друг другу истории и слушать их. Собственно, книги Донцовой – это такие коллекции, караваны историй. Главные героини в своем марафоне любопытства все время наталкиваются на людей – подозреваемых, свидетелей или потенциальных жертв, которые охотно рассказывают им истории из своей и чужой жизни, как случайной вагонной попутчице. Исследователи женской литературы обращали внимание на то, что именно устные рассказы, «случаи», «болтовня» – это один из характерных приемов в женских текстах. И Донцова использует его на 200 процентов. Не оригинальность характеров, не новизна идей, не философские вопросы, не стилевые изыски (все этого не отыщешь в романах Донцовой), а именно запутанность интриги и бесчисленные караваны занимательных историй привлекают читательский интерес.

Формула «иронического детектива», как должно следовать из названия, предполагает иронию или юмор как составляющую авторского стиля. На мой взгляд, ирония в текстах Донцовой практически отсутствует, юмор (иногда очень непритязательный) встречается, но чаще всего используются приемы комедии положений. Смешные ситуации образуются, прежде всего, усилиями всевозможных домашних животных, которые кишат под ногами и создают комическую неразбериху. Кроме многочисленных собак и кошек, в этой роли предстают попугайчики, жабы, игуаны, крокодилы и т. п.

Главное в книгах Донцовой – не тонкости иронии и самоиронии, а «добрый смех», комическое, дезавуирующее ужасное. На этом настаивает автор, постоянно повторяя в интервью, что трупы в ее книгах условны, что ее цель – веселить, развлекать и отвлекать. Любовно и подробно описанные животные в комических ролях (обладающие более выраженными характеристиками, чем человеческие персонажи), безусловно, расширяют аудиторию Донцовой за счет

²⁹¹ В цикле «Джентльмен сыска Иван Подушкин» мы видим пародийную гендерную инверсию – «на побегушках» у владелицы частного сыскного агентства Норы оказывается именно большой и закомплексованный «мальчик» – Иван Подушкин. Донцова пытается здесь пародировать и конкретный романский прототип – цикл Р. Стаута о сыщике Ниро Вульфе.

читателей журналов «Кот и пес» или «Pets», тем более что последние имеют шанс получить в донцовских иронических детективах немало полезных советов по уходу за любимцами.

Полезные советы – еще одна важная сторона текстов писательницы. Как мне кажется, успех книг Донцовой особенно (и по преимуществу) у женской аудитории вызван и тем, что ее книги все больше становятся аналогом женского журнала: кроме занимательных жизненных историй, о которых шла речь выше, там есть советы «психолога», «социолога», «ветеринара», «кулинара», есть «раздел» «хозяйке на заметку» и т. д. и т. п. Для примера возьмем роман «Фанера Милосская» (2008) – 23-й из серии «Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант». Первые же страницы заполнены размышлениями о том, почему женщине, которая хочет удерживать при себе мужа, не стоит жертвовать своей карьерой; что происходит, когда мир женщины «сужается до размеров рублевой монетки» и почему в этом случае муж «чувствует себя, как затравленная мышь» и вследствие этого

начинает кусаться, а потом живо прогрызает дырку и ушмыгивает прочь.
<...> Конечно, хорошо, когда быт налажен, но, если вкусный ужин постоянно сопровождается «концертом» без заказа, вы в зоне риска: скорее всего ваш муж со скоростью света исчезнет из вашей жизни²⁹².

Далее, как и во многих других книгах Донцовой, обсуждаются вопросы о том, как правильно организовать отношения в семье, как воспитывать детей, как строить отношения с родственниками и т. п. – и на примерах (чаще «от противного»), и в виде размышлений-рекомендаций главной героини. В книге даются советы, связанные со здоровьем (например, о том, чего и почему надо остерегаться, обращаясь в частные клиники и консультации с красивыми названиями и широкими обещаниями), преподаются уроки национальной толерантности:

Разве можно делать вывод о человеке на основании его национальности?
<...> Говорят, все азербайджанцы воры. Вероятно, встречаются среди выходцев из Баку нечистые на руку люди. Но мы уже много лет покупаем овощи и фрукты у приветливого Саши, и он ни разу не обманул нас даже на копейку. И разве среди русских, поляков, итальянцев, французов не бывает уголовников? Живи я в Голубкине, то постаралась бы подружиться с хозяйственной Мاديной, дети которой небогато, но чисто одеты, а от бабы, живущей в грязном дворе, предпочла бы держаться подальше²⁹³.

Оригинальностью подобные советы не блещут, но простые истины и не бывают оригинальными²⁹⁴.

Главное, что старается внушить Донцова своим читателям/читательницам (и о чем она сама настойчиво повторяет во всех своих интервью), – это оптимизм и надежду на разрешимость даже самых сложных жизненных проблем. По этой же парадигме выстроена и ее автобиографическая книга «Записки безумной оптимистки». И, наверное, есть немало людей, которые открывают книгу ради того, чтобы «заразиться» этой надеждой. В этом смысле Д. Донцова, несомненно, сеет разумное и доброе, хотя вряд ли вечное.

²⁹² Донцова Д. Фанера Милосская. М.: Эксмо, 2008. С. 8–9.

²⁹³ Там же. С. 231.

²⁹⁴ Больше всего подобных советов, особенно связанных с внешностью, здоровьем, в цикле про Ивана Подушкина – вероятно, сама писательница или ее редакторы-кураторы понимают, что подобные советы воспринимаются более внимательно и доброжелательно, если звучат из уст мужчины.

Раздел третий

Гендер по-русски: преграды и пределы. Российская критика XIX–XXI веков о женской литературе и гендерных исследованиях

«Поэзия – опасный дар для девы»

Критическая рецепция женской литературы и женщины- писательницы в России в первой половине XIX века²⁹⁵

Мадригальная снисходительность

Большинство исследователей связывает появление в России женщин-писательниц и женской литературы с 70-ми годами XVIII века. Параллельно с первыми публикациями поэтических и переводческих (реже прозаических) женских опытов в конце XVIII – начале XIX века появляются и первые образцы критической рецепции. В большинстве случаев они имели мадригально-комплиментарный характер (в духе умилительной сентенции Карамзина «И крестьянки любить умеют!»). Е. Лихачева, характеризуя в одноименной главе своего труда «приемы журналов по отношению к писательницам», приводит выразительную цитату из журнала «Московский Меркурий» за 1805 год. В разделе «Смесь» под заглавием «Некоторые мысли издателя» можем прочесть, что «литература – для женщин – одни розы без шипов <...>, ибо какой педант, какой варвар осмелится не похвалить того, что нежная, белая рука написала»²⁹⁶. О «несколько преувеличенной благожелательности» к «появлению на поэтическом Олимпе женщин-поэтесс»²⁹⁷ говорит и Е. Свиясов, исследующий, как используется образ Сафо в оценке женской поэзии и делающий вывод, что наименование «русская Сафо» в это время «становилось формой выражения определенного политета со стороны мужчин-литераторов»²⁹⁸.

Комплиментарные оценки и превосходные эпитеты журналистов и литераторов были вызваны тем, что женское творчество рассматривалось ими скорее не как авторство, писательство, а как форма образования женщины, одно из украшающих ее «умений и навыков» или как милый каприз, детская забава, тем более что практически все пишущие женщины в это время на многое не претендовали, поддерживали и развивали в своих текстах милые сердцу мужчин

²⁹⁵ Савкина И. «Поэзия – опасный дар для девы». Критическая рецепция женской литературы и женщины-писательницы в России первой половины XIX века // Савкина И. Провинциалки русской литературы (Женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Göpfert, 1998 (серия FrauenLiteraturGeschichte: Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur). С. 21–50.

²⁹⁶ Лихачева Е. Материалы для истории женского образования в России. Ч. 1. СПб., 1899. С. 271. О репрезентации женщин (в том числе пишущих) в адресованных женщинам журналах начала XIX века см. также: Heyder C. Vom Journal für die Lieben zur Sache der Frau. Zum Frauenbild in den russischen literarischen Frauenzeitschriften des 19. Jahrhunderts, in: Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt, 1995 / Hrsg. von Christina Parnell. Frankfurt a. M., Berlin et al.: Peter Lang, 1996. S. 63–68.

²⁹⁷ Свиясов Е. Сафо и «женская поэзия» конца XVIII – начала XIX веков // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XIX вв.: Сб. научных статей / Сост. М. Файнштейн. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Göpfert, 1995. С. 12.

²⁹⁸ Там же. С. 17.

мифы и стереотипы женственности (второсортность, слабость, чувствительность, зависимость и т. п.)²⁹⁹ и, следуя настойчивым «отеческим советам» мужских патронов, предваряли свои тексты извинениями, фигурами уничижения и заверениями в скромности³⁰⁰, что часто было связано с их прямой художественной и финансовой зависимостью от вышеназванных патронов³⁰¹. Анна Бунина в своем альбоме иронически комментирует одно из многочисленных высказываний на тему о женской кротости («Всего похвальнее в женщине кротость, в мужчине справедливость» князя Шаликова), сравнивая мужчин с помещиками-господами, которым выгодно иметь кротких и покорных слуг, и добавляя:

мужчинам еще полезнее двоякая кротость тех женщин, которые пробегают одно с ними поприще... Стихотворец охотнее осыпает похвалами женщину-писательницу, чем своего сотоварища, ибо он привык о себе думать, что знает больше, чем она. Он готов расточать ей похвалы, самые даже неумеренные³⁰².

Таким образом, ясно, что похвалы и комплименты в критике, с одной стороны, поощряют и поддерживают женщин, решившихся писать и печататься, но с другой – указывают им на их скромное место. «Поляризация отношений к женскому творчеству была поддержана социальным кодом галантности и флирта, который обозначал обращение к женщине как равной как отсутствие приличия и рыцарства», – пишет Венди Росслин³⁰³. Под «поляризацией» можно понимать не только имплицитно присутствующую в мадригальных оценках снисходительность взрослого и сильного мужчины к женской «ребяческой слабости», но и то, что, наряду с публичными комплиментами, в письмах, дневниках или дружеских разговорах мужчин встречались прямо противоположные оценки женского творчества и конкретных женщин-писательниц. Е. Свиясов, показывая, что в начале XIX века номинация «русская Сафо» начинает уже звучать и иронически, приводит известный едкий «Мадригал новой Сафо» К. Батюшкова, обращенный к А. Буниной, а также цитирует запись дневника С. П. Жихарева от 18 января 1806 года, в весьма нелестном контексте упоминающего учениц одного своего знакомого, девиц Скульских,

откормленных двадцатипятилетних пулярок, которых называет он удивительными невинностями, которые, вопреки своему призванию, хотят непременно попасть в поэтессы или поэтиссы...³⁰⁴

Но недаром здесь речь идет уже о первом десятилетии XIX века, когда ситуация несколько меняется.

Говоря об основном позитивном тоне разговора о женском творчестве во времена сентиментализма и преромантизма, нельзя не отметить то, что гендерный аспект активно использовался Карамзиным в его борьбе за новый литературный язык и новую литературу. Но при этом можно поставить вопрос, как это делает Арья Розенхольм,

не осуществляется ли в этой ситуации механизм, названный феминистскими исследователями «жертвованием женственности», в том смысле, что мужчина-создатель завладевает «естественным языком» женщин

²⁹⁹ Harussi Y. Women's Social Roles. P. 35–48.

³⁰⁰ Некоторые примеры из произведений А. Наумовой и М. Извековой рассматриваются, например: Göpfert F. Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Russland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts: Eine Problemerkizze, Slavistische Beiträge. Bd. 289. München, 1992. S. 46–51.

³⁰¹ См.: Rosslyn W. Conflicts. P. 58.

³⁰² Цит. по: Гром Я. К. Альбом А. П. Буниной. СПб, 1914. С. 4. Эти записи альбома Буниной обсуждаются также в: Achinger G. Das gespaltene Ich. P. 52–53.

³⁰³ Rosslyn W. Conflicts. P. 59.

³⁰⁴ Свиясов Е. Сафо. С. 17.

и пользуется им как материалом и движущей силой для создания нового символического порядка, в то время как речь и словесность самих женщин игнорируются и остаются в маргинальности³⁰⁵.

Таким образом, и язык, и творчество женщин на переломе XVIII–XIX веков активно участвует или используется в процессе культурных реформ, но на поверхности – в частности, в критике – предстает как милое, но не заслуживающее особого внимания явление.

«Не выходи из заветного круга!» Наставления и диагнозы

В 20–30-е годы ситуация меняется. Начинается бурный процесс профессионализации писательского труда, складывается журналистика и книжный рынок. Женщина-писательница перестает быть курьезом или домашней достопримечательностью и начинает претендовать на определенный статус, предлагая свои труды журналам и книгоиздателям. Н. Билевич, автор одного из первых добросовестных и тщательных обзоров русской женской литературы, сделанных в 1847 году, обозначает 30-е годы как принципиально новый этап – «едва ли когда-нибудь столько мыслила и писала русская женщина»³⁰⁶.

Причем надо отметить, что многие пишущие женщины гораздо более, чем их коллеги-мужчины, были заинтересованы в том, чтобы «рукопись продать», так как при финансовых затруднениях были в высшей степени ограничены в возможностях самостоятельного заработка, не имея по российским законам доступа ни к каким видам государственной службы.

Именно в 30–40-е годы наряду с многочисленными журнальными публикациями и женскими книгами появляются критические статьи, которые не только комплиментарно упоминают женские имена или представляют отдельные произведения, но и вводят в культурный обиход новое понятие или, точнее сказать, новый дискурс – *женская литература*³⁰⁷. Об этом, собственно, говорил уже А. Белецкий, отмечая, что в эти годы (он говорит о 1830–1860-х)

критика охотно обсуждала вопросы о том, должны или не должны писать женщины, и какова область, где женское дарование может развернуться в полной силе, искали специфических примет и особенностей женского творчества³⁰⁸.

Обсуждение именно такого рода публикаций 30–40-х годов и будет предметом нашего интереса в этой статье.

Разговор о женской литературе, конечно, был связан с культурными стереотипами о женщине и женственности, распространенными или, можно сказать, общепринятыми в то время. Главные из них можно видеть в статье «О женщинах», опубликованной в 1832 году в «Дамском журнале»³⁰⁹ и написанной, скорее всего, его редактором кн. П. Шаликовым, который был весьма благожелателен не только к «милым женщинам» как таковым, но и к пишущим женщинам, охотно предоставляя им страницы своего журнала³¹⁰. Небольшая статья представляет

³⁰⁵ Rosenholm A. Venäläiset naiskirjailijat kirjallisuuden historian näyttämöllä kulisissa // Silmukoita verkossa: Sukupuoli, kirjallisuus ja identiteetti, Katja Majasaari & Marja Rytönen (toim). Oulu, 1997. S. 8–24.

³⁰⁶ Билевич Н. Русские писательницы XIX века. Период пушкинский. М. 1847. С. 20.

³⁰⁷ В. Боткин в предисловии к переводу двух глав из книги «Shakespeare's Female Characters by Mrs Jameson» употребляет даже термин *женская эстетика*, понимая под этим введение женского ума и чувства «в архитектуру художественного произведения» (Боткин В. Женщины, созданные Шекспиром // Отечественные записки, 1841. Т. 14. Отд. 2. С. 64).

³⁰⁸ Белецкий А. Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг. // Творческий путь Тургенева / Ред. И. Л. Бродский. Пг.: Сеятель, 1923. С. 141.

³⁰⁹ Б/п. О женщинах // Дамский журнал. 1832. № 6. Ч. XXXVII, февраль. С. 81–87.

³¹⁰ О роли П. Шаликова в репрезентации «женского мира» в русской культуре см.: Жукова Ю. В. «Женская тема» на страницах журнала «Аглая» (1808–1812) кн. П. И. Шаликова // О благородстве и преимуществе женского пола: Сб. статей. СПб.: СПб Академия культуры, 1997. С. 38–50.

собой экскурс в историю, описывающий некоторые изменения культурного статуса женщин разных народов, изменения, впрочем, очень незначительные, так как природа и предназначение женщины для автора статьи остаются вечными и неизменными: женщины «по природе нежны и робки»³¹¹, они составляют «прелесть и украшение жизни»³¹², они способны глубоко чувствовать и иметь живое воображение.

Природа, покрывши чело их румянцем стыдливости, довольно ясно тем показала их назначение: она не желала видеть в женщинах вероломства; одаривши их скромностью, не думала уполномочить властью. Жить для нашего счастья, быть пределом всех надежд наших: вот их определение в сем мире³¹³.

Подобные мужские стереотипы о женственности и природном женском назначении переносятся и в критические статьи о женской литературе. Одна из первых – «О русских писательницах» Ивана Киреевского, опубликованная в одесском издании «Подарок бедным, альманах на 1834 год, изданный Новороссийским женским обществом призрения бедных». По форме это письмо Анне Петровне Зонтаг, в котором автор высказывает свое одобрение замыслу одесских дам издать благотворительный альманах. С точки зрения Киреевского, в этой акции значимо все: то, что *женщины* принимают такое «просвещенно-сердечное участие в деле общем»³¹⁴, то, что они выбрали средством именно издание *альманаха*, то, что ему пишет об этом *женщина-писательница*, – все это, с его точки зрения, говорит о том, что образованная, просвещенная и мыслящая женщина в России перестала быть редкостью и исключением. Приметой того, что общество постепенно освобождается от взгляда на женщину как на «полуигрушку»³¹⁵, для автора является освобождение людей нового поколения от предрассудка против женщин-писательниц. В подтверждение последнего Киреевский сам говорит (не называя имен) о некоторых женщинах-поэтах, давая высокую оценку их произведениям.

Однако анализ существа этих оценок и стиля статьи дает основание сделать вывод, что автор не только полемизирует с предрассудками старого поколения, но и в значительной степени их воспроизводит.

Общий тон статьи – комплиментарно-мадригальный (что, конечно, во многом определяется ритуалами жанра – письмо к даме – и адресованностью в благотворительный женский альманах). Разговор о стихах то и дело переходит в комплименты их создательницам, например: «...по необыкновенному блеску ее глаз, по увлекательной поэзии ее разговора или по грации ее движений может он (свет. – И. С.) узнавать в ней поэта»³¹⁶; «она казалась сама одним из самых счастливых изящных произведений судьбы»³¹⁷. О «блестящей переводчице» узнаем лишь то, как красивы ее глаза – из такого изощренного салонного комплимента: она «знаменита красотой именно того, чего недостатком знаменит поэт, ею переводимый»³¹⁸ (речь идет об А. Д. Абамелек, переведшей на французский поэму слепого поэта И. Козлова. – И. С.). Конечно, идея необыкновенной выделенности поэта среди толпы обычных людей – общеромантическая, но применительно к разговору о женщине-поэте она все время получает коннотации телесной красоты и женской прелести. Причем используются уже известные нам стереотипы о жен-

³¹¹ Там же. С. 83.

³¹² Б/п. О женщинах // Дамский журнал. 1832. № 6. Ч. XXXVII, февраль. С. 81.

³¹³ Там же. С. 86.

³¹⁴ Киреевский И. О русских писательницах (Письмо к Анне Петровне Зонтаг) // Киреевский И. В. Избранные статьи. М.: Современник, 1984. С. 100.

³¹⁵ Там же. С. 102.

³¹⁶ Там же. С. 103.

³¹⁷ Там же.

³¹⁸ Там же. С. 105.

phine как украшении жизни – «теперь <...> некоторые из лучших украшений нашего общества вступили в ряды литераторов»³¹⁹, Ростопчина – одно из «блестящих украшений нашего общества»³²⁰, слова и звуки, возбужденные женщиной-поэтом, – «воздушная диадима из слов и звуков»³²¹. Вообще слова, связанные с семантикой украшения, наиболее частотные в статье; говоря о писательницах, Киреевский имплицитно отводит им привычное пространство будуара, бальной залы или салона (а не, например, библиотеки и кабинета) – отсюда и сравнения с «диадимой», и выражение «зеркальные (курсив мой. – И. С.) стихи», и употребление эпитетов «драгоценный, пленительный, грациозный», и упоминание о том, что одна из писательниц «замечательна вне литературы непринужденной любезностью своего разговора»³²². Киреевский безусловно симпатизирует героиням своей статьи и даже идеализирует женскую поэзию – но исключительно внутри тех стереотипов женственности, которые существуют. Для него достоинство женского таланта в том, что он «изящно волнует мечты»³²³, что «в легких, светлых, грациозных стихах отразились <...> самые яркие, звездные минуты из весенней, чистой, сердечно глубокой жизни поэтической девушки»³²⁴, в них «все от сердца»³²⁵, искренне, красиво, мило-грациозно.

Более того, можно говорить, что те качества, которые критик отмечает в женской поэзии, повторяют обычный набор черт, характеризующих не женственность вообще, а конкретный женский тип – «настоящую аристократку», светскую женщину, по крайней мере так, как она представлена в литературе того времени, в частности, в жанре «светской повести»³²⁶. Если Киреевский называет качества не из этого ряда (дополненного стереотипными чертами «невинной девы»: слабость, красота, девственная чистота), то в этом случае обязательно встречаются оговорки: «язык <...> иногда мужественно»³²⁷ силен»³²⁸, пьесы замечательны тем, «что всего реже встречается в наших девушках: оригинальностью и силой фантазии»³²⁹

³¹⁹ Там же. С. 102.

³²⁰ Там же.

³²¹ Там же. С. 106.

³²² Там же. С. 105.

³²³ Там же. С. 103.

³²⁴ Там же. С. 104.

³²⁵ Там же. С. 105.

³²⁶ См. Samilenko-Tsvetkov O. Aspects of the Russian Society Tale of the 1830's (Ph. D, 1984), UMI, Dissertation Information Service, 1992. P. 36–41, где исследовательница выделяет такие черты «настоящей аристократки» в светской повести, как *грация, небрежность, благородство, живость и непринужденность разговора*.

³²⁷ Позитивные оценки женского творчества через приписывание писательнице мужских достоинств были общим местом в критике на первой стадии выхода женщин на писательскую арену. Ср. отзыв Белинского о Н. Дуровой: «кажется, сам Пушкин отдал ей свое прозаическое перо, и ему-то обязана она этою мужественною твердостью и силою, этой яркою выразительностью своего слога. «Павильон» <...> обличает руку твердую, мужскую» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. М.: АН СССР, 1953. С. 149, 155) или замечание М. Каткова о том, что Рахель умела «сочетать в своих письмах с женственною нежностью мужское глубокомыслие» (Катков М. Сочинения в стихах и прозе графини С. Ф. Толстой // Отечественные записки. 1840. Т. 12. Отд. V. С. 25). Это явление, вероятно, имеет общеевропейский характер, по крайней мере о том же относительно английской литературы пишет Элейн Шоуолтер (Showalter E. A Literature of their Own. P. 76–77).

³²⁸ Там же.

³²⁹ Там же. С. 107.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.