

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени У.Д.АЛИЕВА»**

*ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
Кафедра литературы и журналистики*

**Учебно – методическое пособие
для магистрантов по профилю «Литературное образование»**

Гендерный аспект изучения литературы



Карачаевск 2021

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Карачаево-Черкесского государственного университета.

Учебно – методическое пособие для магистрантов по курсу
«Гендерный аспект изучения литературы» / М.Х. Чотчаева. - Карача-
евск .- 2018. – 88 с.

Учебно – методическое пособие для магистрантов по курсу
«Гендерный аспект изучения литературы» включают в себя
лекционный материал, вопросы к практическим занятиям и список
рекомендуемой литературы. Издание адресовано магистрантам по
направлению «Педагогическое образование», профиль «Литера-
турное образование»

Составитель-**Чотчаева М.Х.**, кандидат филологических
наук, доцент завкафедрой литературы и журналистики

Рецензент – **Сарцилина А.И.**, кандидат филологических
наук, доцент кафедры литературы и журнали-
стики

© Карачаево-Черкесский государственный университет,

имени У.Д. Алиева 2021
ОГЛАВЛЕНИЕ

Пояснительная записка	3
Лекция 1. О категории «гендер» и гендерных исследованиях...	6
Лекция 2. О гендерном аспекте литературоведения.....	13
Лекция 3.Гендерный конфликт в исторической ретроспективе	
Лекция 4. Уровни гендерных художественных конфликтов..	27
Лекция 5. Хронотоп как слагаемое женской картины мира...	35
Лекция6. Мысль семейная в творчестве Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой.....	42
Лекция 7. Концепция женственности в русской культуре.....	53
Лекция8. Носительницы народных идеалов в литературе XIX века.....	57
Лекция 9. Образ русской женщины в прозе второй половины XX века.....	70
Лекция 10. Ключевой характер крестьянской вселенной (по повести В. Распутина Последний срок).....	82
Вопросы к практическим занятиям	125
Список рекомендуемой литературы.....	146

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Художественная литература во все времена стремилась ответить на основные вопросы человеческого бытия. Не проходит она и мимо меняющихся гендерных отношений в современном обществе.

Гендерный подход в науке основан на идее о том, что важны не биологические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое этим различиям придает общество. Основой гендерных исследований стало выявление разницы в статусах, ролях и иных аспектах жизни мужчин и женщин и, главное, анализ феноменов власти и доминирования, утверждаемых в обществе через гендерные роли и отношения. Теория гендера позволяет по-новому интерпретировать и произведения художественной литературы, где наглядно и глубоко воплощаются мужской и женский взгляд на мир (гендерная картина мира), на взаимоотношения полов, а также осветить проблему женского творчества, которая и по сей день считается значимой и обретает новые перспективы в связи с успехами гендерологии. Наиболее интересна в этом плане современная проза, отражающая сегодняшний гендерный статус женщины и мужчины, особенности гендерного поведения, гендерные конфликты наших дней.

Актуальность темы продиктована назревшей необходимостью детально рассмотреть литературные произведения русских писателей. Это актуально как в историко-литературном плане – введение в научный оборот новых артефактов – так и в теоретическом: в плане осмысления типологии и поэтики женской прозы в гендерном аспекте. Анализируя произведения Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой, мы подчеркиваем, что это наиболее крупные имена, вошедшие в большую литературу, яркие творческие индивидуальности, относимые к одному периоду современной женской прозы. Разница в возрасте позволила авторам располагать разным жизненным опытом, что несомненно сказалось на гендерной специфике их творчества. В литературе они начали работать в разное время, представляя разные традиции.

Интерпретация их произведений в гендерном аспекте будет интересна для широких кругов читателей и учащейся молодежи, будет способствовать ее нравственно-эстетическому воспитанию.

В пособии дана общая характеристика женской прозы, на примере творчества наиболее известных ее представителей – Т.Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой – более подробно рассмотреть на примере их рассказов типологию и поэтику современной женской прозы в гендерном аспекте. **Объектом** данной работы стали произведения – Л.Толстого, А.Солженицина, Татьяны Толстой, Людмилы Петрушевской, Людмилы Улицкой, рассмотренные в гендерном аспекте и поднимающие основные вопросы экзистенциального бытия современной женщины.

Значимость пособия заключается в возможности системно, с учетом междисциплинарных связей определить параметры нового аспекта литературоведческих исследований – гендерного, наметить пути анализа и интерпретации творчества для представления полной картины литературного.

Лекция 1. О категории «гендер» и гендерных исследованиях

"Гендер" – одно из центральных и фундаментальных понятий – является предметом специального и углубленного осмысления. Его генезис освещен, например, в статье Н.Л. Пушкаревой «Гендерный подход в исторических исследованиях».

«В 1958 психоаналитик университета Калифорнии (Лос-Анжелес, США) Роберт Столлер ввел в науку термин «гендер», под которым понимал социальные проявления принадлежности к полу или «социальный пол». В 1963, выступая на конгрессе психоаналитиков в Стокгольме, он говорил о понятии социополового (то есть - гендерного) самоосознания. Его концепция строилась на разделении «биологического» и «культурного». Изучение пола (англ. – sex) Р.Столлер считал задачами биологии и физиологии, а анализ гендера (англ. – gender) – рассматривал как предметную область исследований психологов, социологов, культурологов. «Предложение Р.Столлера о разведении биологической и культурной составляющих в изучении вопросов, связанных с полом, и дало толчок формированию особого направления в современном гуманитарном знании – гендерным исследованиям» [Пушкарева, 1998:238].

Понятие «гендер» проникло во все гуманитарные науки – философию, социологию, психологию, историю, языковедение, литературоведение и др., - оно постоянно изменяется и обогащается. Это объясняется, во-первых, тем, что само понятие возникло сравнительно недавно; во-вторых, его сложностью. Поэтому рассмотрим объем понятия подробнее.

В связи с этим обратимся к статье Н.И. Абубриковой «Что такое гендер?», в которой она на основе обобщения большого материала пытается объяснить смысл и значение понятия «гендер».

Само слово не имеет в русском языке адекватного перевода, а его написание и произношение пришло из английского языка. Поэтому полезно проследить, какой смысл и значение приданы этому слову там, откуда оно пришло. В англо-русском словаре В. Мюллера фиксируется, что gender имеет два значения. Первое – грамматический род и второе – пол как шутовское обозначение. В Американском словаре наследия английского языка [American

Heritage Dictionary of English Language (1990)] слово "гендер" определено в первую очередь как классификационный термин, в том числе и как морфологическая характеристика ("грамматический род"). Другое значение слова gender в этом словаре – "классификация пола; пол". В романских языках никакой близости между грамматикой и полом нет. Испанское *genero*, итальянское *genere* и французское *genre* не имеют никакой связи с обозначением рода (пола) человека. Вместо этого применяется другое слово – *sex* (пол). И, вероятно, поэтому слово *genre*, адаптированное с французского, используется для классификации художественных и литературных произведений (жанр). Любопытно, что английский язык (где нет ни мужского, ни женского рода) принял gender как категорию, ссылающуюся на пол. В том же американском словаре можно обнаружить еще одно значение gender – представление. Термин "гендер" понимается как представление отношений, показывающее принадлежность к классу, группе, категории (что соответствует одному из значений слова "род" в русском языке) [American Heritage Dictionary of English Language 1990: 47].

Н.И. Абубрикова приходит к выводу, что «гендер конструирует отношения между одним объектом (или существом) и другими, ранее уже обозначенными классом (группой); это отношение принадлежности» [Абубрикова 1996: 32]. Таким образом, гендер приписывает или закрепляет за каким-либо объектом или индивидом позицию внутри класса, а следовательно, и позицию относительно других, уже составленных классов.

В мае 2006 года Радио «Свобода» опубликовало на своем сайте интервью с заведующим лабораторией прикладной и экспериментальной лингвистики Волгоградского педагогического университета Геннадием Слышкиным. Он в течение восьми лет исследовал проникновение термина «гендер» в общественное сознание и считает, что в русском языке не существует эквивалент слову «гендер»: «Дело в том, что принятое в русском языке слово "пол" не является эквивалентом "гендера". Пол — это физиологическая категория. Гендер же — это категория социальная, категория конструируемая, это своего рода надстройка над полом. Если раньше это слово всегда сопровождалось определением "гендер — это..." или некой иронической ремаркой, типа "как сейчас принято

выражаться, гендер, а в просторечье — пол", то теперь подобных дефиниций, как правило, нет. То есть автор исходит из того, что нормальный средний адресат текста СМИ будет знать, что такое гендер, объяснять не надо» (Слышкин, 2006).

Г. Слышкин рассказывает об истории распространения понятия «гендер» в русском языке: «Я проводил исследования в диахронии развития, начиная с 1996 и по 2004 год частотность употребления слова «гендер» и его производных в текстах СМИ увеличилось более чем в 30 раз. На самом деле это очень много для такой лексемы, которая, во-первых, иностранного происхождения, то есть не имеет отчетливой внутренней формы, во-вторых, довольно странно звучит для русского языка по сочетанию гласных, согласных, третья, никак не выходит ни на область рекламы, ни на область повседневного знания. Если в 1990-х годах слово «гендер» встречалось в СМИ: например: «В Петербурге состоялась конференция по гендеру» или «конференция «Гендер в жизни общества»»), затем — в сообщениях о новых книгах, то теперь слово «гендер» стало употребляться внутри собственно авторского текста. Далее, если раньше в основном использовалось именно существительное «гендер», то сейчас массово стали использоваться его производные: гендерный, гендерно, гендеролог, а также гендерно маркированный, гендерно отмеченный, гендерно ориентированный и так далее» [Там же].

Однако дело не только в буквальном значении лексемы «гендер», а в том объеме понятия, который закрепился за ним в научной литературе: «Термин «гендер», заимствованный из лингвистики, использовался для обозначения культурных характеристик мужчин и женщин в отличие от пола – совокупности биологических характеристик – генетических, физиологических и репродуктивных. При помощи понятия «гендер» было проведено структурное отделение естественного (природного) от приобретенного (культурного) в человеке.

Гендер – совокупность социальных и культурных норм, которые в обществе посредством власти и доминирования предписываются выполнять людям в зависимости от их пола» [Бем, 2004: 281.].

Это понятие стало междисциплинарным, его активно использует социология, антропология, философия, литературоведение, лингвистика, одним словом, все дисциплины гуманитарного цикла.

Свой вклад в истолкование понятия «гендер» вносят и отечественные ученые. Хотя в академическом «Толковом словаре русского языка конца XX века. Языковые изменения» (СПб, 1998), как ни странно, этой лексемы нет, но факты обращения лингвистов к этому понятию налицо. О. Воронина в словаре гендерных терминов и в своих публикациях подчеркивает, что так возникла необходимость различать биологический пол (в английском языке обозначаемый словом sex) как совокупность анатомо-биологических особенностей и социальный пол (по-английски — gender) как социокультурный конструкт, который общество «надстраивает» над физиологической реальностью. Понятие гендера обозначает в сущности и сложный социокультурный процесс: продуцирование обществом различий в мужских и женских ролях, поведении, ментальных и эмоциональных характеристиках, и сам результат — социальный конструкт гендера [Воронина, 1998:23].

Итак, современная социальная наука различает понятия пол и гендер (gender). Традиционно первое из них используется для обозначения тех анатомо-физиологических особенностей людей, на основе которых человеческие существа определяются как мужчины или женщины. Пол (т. е. биологические особенности) человека считался фундаментом и первопричиной психологических и социальных различий между женщинами и мужчинами. По мере развития научных исследований стало ясно, что с биологической точки зрения между мужчинами и женщинами гораздо больше сходства, чем различий. Многие исследователи даже считают, что единственно четкое и значимое биологическое различие между женщинами и мужчинами заключается в их роли в репродуктивных функциях.

Помимо биологических отличий между людьми существуют разделение их социальных ролей, форм деятельности, различия в поведении и эмоциональных характеристиках. Антропологи, этнографы и историки давно установили относительность представлений о "типично мужском" или "типично женском". То,

что в одном обществе считается мужским занятием (поведением, чертой характера), в другом может определяться как женское. Отмечающееся в мире разнообразие социальных характеристик женщин и мужчин и принципиальное тождество биологических характеристик людей позволяют сделать вывод о том, что биологический пол не может быть объяснением различий их социальных ролей, существующих в разных обществах. Таким образом, и возникло понятие гендер, означающее совокупность социальных и культурных норм, которые общество предписывает выполнять людям в зависимости от их биологического пола. Не биологический пол, а социокультурные нормы определяют, в конечном счете, психологические качества, модели поведения, виды деятельности, профессии женщин и мужчин. Быть в обществе мужчиной или женщиной означает не просто обладать теми или иными анатомическими особенностями – это означает выполнять те или иные предписанные нам гендерные роли (входят в состав гендерных стереотипов).

Сущностью конструирования гендера является полярность и противопоставление. Гендерная система как таковая отражает асимметричные культурные оценки и ожидания, адресуемые людям в зависимости от их пола.

Но в течение столетий все, определяемое как “мужское” или отождествляемое с ним, считается позитивным, значимым и доминирующим, а определяемое как “женское” — негативным, вторичным и субординируемым.

Феминизм (от *femina* - женщина) – возникшее в XVIII веке женское движение, борющееся за устранение дискриминации женщин и уравнивание их в правах с мужчинами. Теоретической основой теории феминизма в XIX в., как это показано в обстоятельном историографическом обзоре А.А.Костиковой, стала философия и социология марксизма (Костикова, 2003). Однако толчок развитию исследований, которые теперь называются гендерными, дала мощная волна женского движения на Западе конца 1960-х – начала 1970-х годов. «Радикальные феминистки вводят в оборот противопоставление "патриархального" современного общества, построенного по закону господства силы, по принципам властного доминирования - по мужским принципам - обществу идеальному,

не иерархичному... В понимании возможности достижения такого общества радикальные феминистки расходятся, однако все они считают, что именно женщины должны реализовать свое видение общества будет ли это вместе с мужчинами, или отдельно от них» [Костикова, 2003;123]. Феминизм, а точнее неофеминизм приобрел теперь глобальный характер, и феминизм критикует современное общество как принципиально не способное осуществить идею равноправия полов. Теория неофеминизма, освобождаясь от крайностей радикального феминизма, фактически становится теорией гендера.

Теоретики феминизма подчеркивают, что асимметрия во взаимоотношениях полов пронизывает все сферы жизни, начиная с политической и заканчивая сексуальной, и объясняется это прежде всего биологическими характеристиками пола, прежде всего ответственностью женщин за репродуктивную функцию. В конце 1960-х -1970-х г.г. стало ясно, что подход "просто добавить женщину", механически включить в исследования также данные о второй половине рода человеческого, был недостаточным, поскольку ни одна из традиционных дисциплин не была в состоянии предоставить полноценное понимание жизни. Знаковым явлением в теории феминизма стала книга Симоны де Бовуар «Второй пол», положившая начало многим неофеминистским исследованиям.

Для литературоведа имеют большое значение ныне переведенные на русский язык работы постструктуралиста Ю. Кристевой – как наиболее яркого представителя феминистской критики [Кристева, 1999:245]. Если Лакан говорит в своих работах о значимости доэдипальной (доязыковой) стадии в жизни ребенка, отождествляющейся с телом Матери, то Кристева в связи с этим вводит понятие «сhога» (чрево). Интересна мужская точка зрения на проблему гендера. Доктор философских наук, профессор Тамбовского государственного университета И.И. Булычев ввел понятие гендерной картины мира (ГКМ), которая, по его мнению, возникает в период становления человеческой общности. Однако «гендерная тематика, во-первых, была как бы на периферии общественных интересов и, во-вторых, здесь господствовал мужской взгляд на проблему» [Булычев, 2005:132].

И.И. Булычев констатирует, что в последнее десятилетие в России и за рубежом существенно возрос поток гендерных публикаций, что ведет за собой качественное структурное осмысление. В качестве предмета гендерной картины мира выступает гендер как социальный пол.

На основе рассмотренных выше методологических подходов формируется (процесс еще не закончен) теория гендера – гендерология.

Гендерология – принципиально новая теория, обозначившая изменение ценностных ориентаций, пересмотр многих привычных представлений, прежде всего, обращает на себя внимание ее междисциплинарный характер.

В наибольшей степени она родственна философии и психологии (специфика гендерной психологии просматривается наиболее отчетливо). Но важными слагаемыми общей гендерологии являются и достижения других наук – социологии, истории и т.д. Как и другие возникающие на рубеже XX-XXI веков науки (когнитология, например), гендерология дополняет свои общие теоретические принципы спектром разных научных направлений – гендерной историей, гендерным языкознанием, гендерным литературоведением.

В работе «О применении понятия гендер в русскоязычном лингвистическом описании» А.В.Кирилина уточняет содержание понятие «гендер» и анализирует соотношение понятий «sexus» и «gender» [Кирилина, 2006].

Ведущим направлением в лингвистических исследованиях А.Кирилина считает изучение особенностей мужской и женской речи. Еще в начале XX века к обозначенной проблеме обращались крупные лингвисты, такие как Отто Есперсен, Фриц Маутнер, Эдуард Сепир. Однако их подходы отличались преувеличением роли биодетерминистских теорий, то есть все различия приписывались природной данности.

А. Кирилина делает вывод: «Вместе с тем, сегодня считается, что существуют определенные различия в мужской и женской речи, существуют они как тенденция. Чем выше уровень образования, тем меньше различия в речи. Есть исследования, которые показывают, что в профессиональной коммуникации гендер-

ный фактор играет определенную роль. Эти вопросы очень слабо осознаются, их только начали исследовать. Тем не менее, они влияют на результат коммуникации, они влияют на признание человека профессионалом» [Слышкин, Кирилина, 2006:34].

Все это учитываются литературоведами. Гендерному аспекту литературоведческих исследований мы посвящаем следующий параграф.

Лекция2. О гендерном аспекте литературоведения

Широкое распространение в России рубежа XX-XXI вв. гендерных концепций оказало свое влияние и на литературоведение. Появляются специальные статьи как зарубежных, так и отечественных авторов, в которых интерпретация художественных текстов дана с концептуальных позиций гендерного анализа, с использованием соответствующей терминологии. Так, один из номеров журнала «Филологические науки» (2000, № 3) был полностью посвящен гендерной проблематике. Марья Рюткенен (Финляндия) в статье «Гендер и литература: проблема "женского письма" и "женского чтения"», рассмотрев проблематику "женского письма", поставила вопрос о возможности изучения гендера в художественном тексте. Той же проблеме посвящены опубликованные там же статьи Г.Брандт, Э.Шорэ (Германия); значимы также наблюдения М.Абашевой, Е.Трофимовой и др. Это был первый гендерный «де-сант» на территорию большого литературоведения.

Принцип историзма обязывает нас дать краткий историко-литературоведческий экскурс, раскрывающий исторические корни этого явления, которое может быть осмыслено и в ретроспективе, т.е. путем перенесения современных понятий и оценок на явления прошлого или, по крайней мере, - рассмотрения литературы прошлого с учетом современного понимания гендерных проблем. Будучи зеркалом жизни общества (и литературоведы всегда шли за писателями), литература не могла пройти мимо того, что «правит миром» и является основой самого существования человеческого рода. Русская литература всегда ставила проблему осмысления «женского вопроса», т.е. вопроса о социально-экономическом по-

ложении женщины, ее месте в семье, о праве на творчество. Кстати, этому в России писатели-мужчины уделяли внимание не меньшее, а то и большее, чем писатели-женщины. Назовем Некрасова – певца женской доли, и Чернышевского с его страстным кредо в романе «Что делать?»: «Каким верным, сильным, пронзительным умом наделена женщина от природы!». Вместе с тем известно презрительное отношение к женщинам-нигилисткам И.Тургенева, певца идеального образа так называемой «тургеневской девушки», выпады Л.Толстого против романа Чернышевского «Что делать?»: толстовский идеал женщины, представленный в эпилоге романа-эпопеи «Война и мир». Обратим внимание на статью Т.Касаткиной «Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л.Н.Толстого», опубликованную в 4-ой книге журнала «Вопросы литературы» (2001).

Типология женских персонажей в целом укладывается в оппозицию добродетель / порок, и существующая социальная типология (уездная барышня, институтка, эмансипированная женщина) не параллельна первой и тем более не перекрывает ее, а скорее вбирается ею. Ю.М. Лотман объяснял исключенность женщин из раскрытой в произведениях сферы социальных отношений возможностью идеализации их образов в литературе. Татьяны, Лизы и Наташи, как правило, являются художественным воплощением именно женских идеальных качеств: верности, духовной красоты, нравственной чистоты, инстинктивного обладания истиной. Лотман писал, что конец романтической эпохи создал три литературно-бытовых стереотипа женских характеров – девушка-ангел (покорное судьбе дитя), демонический характер и женщина-героиня [Лотман, 1994:45].

Ученица Фрейда - Элен Дейч – в работе «Психология женщины» (1925) определяет нормой для психологии женщины – зависимость и жертвенность (следует отметить, что именно эти характеристики являются основными для русской классической традиции в изображении женщины - Татьяна Ларина, Наташа Ростова, Соня Мармеладова).

Разумеется, наряду с пленительными женскими образами существуют и отрицательные героини – Мария Полозова из повести Тургенева «Вешние воды», Катерина из повести Лескова «Ле-

ди Макбет Мценского уезда» с ее преступной любовью, толстовская Элен Курагина с демонической красотой и не менее демоническим поведением. Но в целом русская литературная традиция, прежде всего мужская, создала в XIX веке образ женщины безупречной и совершенной.

XX век разрушает канон идеализации женщин, происходит переосмысление мифа о женщине как образце достоинства и чести, изменяются стереотипные представления о женственности, происходит глубинная трансформация женского образа от чеховской Попрыгуньи, горьковской Вассы Железновой до героинь Л.Петрушевской, Т.Голстой, Л. Улицкой.

Не только проблемы, противоречия, названные сейчас гендерными, но и сама типология характеров мужчин и женщин, созданная русской классической литературой и изученная литературоведами, привлекает современных гендерологов. Они рассматривают художественный текст скорее как отражение в тексте уже сформированных в социальной жизни норм, чем как факт того, что культура насаждает такие нормы. «Однако распространение, социальное освоение этих норм, ценностей и идей, которые могут изначально принадлежать очень узким группам людей, несомненно, происходит в том числе и с помощью художественной культуры», - говорит И.Тартаковская. При этом она особенно выделяет литературу, потому что она очень долго играла особую роль в российской идеологической практике [Тартаковская, 1997:32].

В художественной литературе, в том числе и в классике, гендерологи начинают искать проявление именно гендера, т.е. не биологического, а социокультурного пола. Так, М.В. Рабжаева ссылается не только на образ Кукшиной в романе Тургенева «Отцы и дети», но и на статью Е. Таратута «Ирония и скепсис в изображении женщин-этансире: на примере сочинений И.С.Тургенева» (1998) и, вернувшись к Кукшиной, замечает: «Это героиня демонстрировала принципиально новый тип поведения в обществе, который прочитывался как неженский» [Рабжаева, 2001:167]. Изменения в гендерном конструировании брачно-семейных отношений заставляет того же автора обращаться и к роману Н.Г.Чернышевского «Что делать?», и к книге И. Паперно «Семиотика поведения. Чернышевский – человек эпохи реализма». Такой

интерес к наследию указанных писателей (проявляющийся пусть в иллюстративной форме) понятен.

Сошлемся на статью И.Савкиной «До и после бала: история молодой девушки в «мужской литературе» 30-40-х XIX века» в специализированном издании «Женщина. Гендер. Культура» (М., 1999), где показаны два основных события, создающие линии женской жизни - замужество и любовь (адультер, соблазнение). В упомянутом «гендерном» выпуске журнала «Филологические науки» опубликована статья Е.Трофимовой "Еще раз о "Гадюке" Алексея Толстого (попытка гендерного анализа)". Т.Мелешко интересуют гендерные аспекты анализа творчества современного драматурга Е.Гришковца [Мелешко, 2002:189] и т.д. Как справедливо заметила А.Большакова, установка феминистской критики на переосмысление художественного и литературно-критического опыта авторов-мужчин приводит к пересмотру традиционных концепций в литературе и культуре нашего времени. Из других публикаций отметим статью Е.Строгановой «Категория «гендер» в изучении истории русской литературы» (Строганова, 2000, с. 32-37). Ряд исследований, печатающихся в сборниках гендерологов, порой практически не отличаются от предшествующих литературоведческих работ. Например, А.А. Митрофанова, говоря о теме пола в философской и общественной мысли России, дает интерпретацию стихотворения В. Соловьева «Вечная женственность» и его авторской позиции в духе традиционного литературоведческого контекста [Введение в гендерные исследования, 2005:189].

Женские образы, создаваемые мужской литературой оказали влияние на первых представительниц женской прозы, которая в России имеет богатую историческую традицию. На историческом отрезке XVIII – середина XIX в.в. она была связана с именами Екатерины II, А. Панаевой, Е. Ган, Н. Дуровой, М. Жуковой, А. Буниной, Е. Растопчиной и др. Женская проза второй половины XIX в. представлена именами В. Фигнер, А. Мирэ, М. Маркович, М. Лохвицкой и др.

Но, хотя женщины занимались литературой давно (применительно к мировой культуре вспомним имя Сапфо), до второй половины XIX века лишь некоторые из женщин-писательниц играли в словесности сколько-нибудь заметную роль. Россия не была

исключением: существовавшая с восемнадцатого века женская литература была преимущественно салонной, ее никто не рассматривал всерьез, а «лишь как изящное занятие для образованных женщин, наряду с музицированием и вышиванием» (Тартаковская, 1997:56).

Рубеж XIX-XX веков характеризуется появлением плеяды знаковых имен в литературе - З. Гиппиус, Л. Зиновьева-Анибал, Л. Чарская, М. Лохвицкая, Н. Тэффи и других. Рубеж XIX-XX веков, особенно начало нового столетия, в развитии женского творчества занял особое место. Как справедливо писала М.В.Михайлова, «это не значит, что русская литература XIX века не знала женских имен, но они в большей степени были зависимы от сложившихся стереотипов общественного мышления, в частности «мужских ожиданий»(...) Но литературный процесс Серебряного века представляет собой уже совершенно иную картину» [Михайлова, 2001:45].

Серебряный век русской литературы выдвинул значительное количество женщин-стихотворцев, которые смело и ярко воссоздают события и ситуации женской жизни, женскую сексуальность, собственную телесность. Эта "женскость", по словам Е. Трофимовой, была замечена мужчинами - собратьями по перу и критиками, и довольно быстро обращена против женщин». Если в 1909 году И.Ф. Анненский приветствовал приход женщин в русскую поэзию как одно из достижений модернизма, то всего лишь через семь лет в 1916 г. Вл.Ходасевич о первой книге стихов С.Парнок скажет, что её мужественный голос весьма далёк от исторических излиятий дамских поэтов (см.: Бургин 1999:13). Культура Серебряного века поощряла женский приход в поэзию в том виде, как его понимали мужчины, а последние почти всегда скептически, с насмешкой относились к большинству поэтесс. З.Н.Гиппиус в статье "Зверобог" (1908 год) писала, что нередко высказывается "абсолютное неверие в женщину творческую, мыслящую. ... "Женское творчество" даже никто не судит. Судят женщину, а не её произведения. Если хвалят, - то именно женщину: ведь вот, баба, а всё-таки умеет кое-как" [цит.по: Паолини 2002:277]. «Неудивительно, что талантливые русские женщины-поэтессы вообще отказывались думать и говорить о себе как о по-

этессах и хотели, чтобы их воспринимали как поэтов» [Трофимова, 2003:89].

Обратимся к наблюдениям И. Тартаковской: «профессиональные литераторы-женщины появились на рубеже веков, причем сразу и в масскультурном и элитарном слоях культуры. Появление женщин в “настоящей литературе” России связано с именами Марины Цветаевой и Анны Ахматовой; вспомним строки последней «Я научила женщин говорить, Но, Боже, как их замолчать заставить!» (Тартаковская, 1997:78).

Не будем подробно повторять сказанное М.В.Михайловой о доступности для женщин начала XX века среднего и высшего образования, о возможности независимого экономического положения, что сказалось как на актуализации, говоря современным языком, гендерных проблем, показанных через восприятие женщин в художественном творчестве, так и о значительном (его сравнивают со взрывом) увеличением числа женщин писательниц. «В женщинах к тому времени накопилась такая огромная энергия творческого порыва, требующего выхода, что их уже ничто не могло остановить» [Михайлова, 2001:65]. Характерно название одной из антологий: «Сто одна поэтесса Серебряного века» (СПб, 2000). Важно и то, что авторы-женщины нашли, наконец, широкую читательскую аудиторию, пополняемую теми же женщинами. Подчеркнем, что вывод исследователя, обратившегося к литературе начала прошлого столетия, дан в контексте гендерологии: «Женская литература Серебряного века отвечала на новые запросы времени и, можно сказать, бросала вызов патриархальной культуре, обрекающей женщин на творческое безмолвие» [Михайлова, 2001:89].

В наши дни отечественные исследователи получили ценнейший материал – дневники и мемуары женщин первой волны русской эмиграции – писателей, деятелей культуры, спутников жизни выдающихся художников Зинаиды Гиппиус и Нины Берберовой, веры Буниной и Ирины Одоевцевой и др., что значительно расширяет возможности гендерного литературоведческого анализа.

М. Михайлова полагает, что Серебряный век – особый период в существовании женской литературы, связанный несомнен-

но с интенсивным развитием женского движения на всех уровнях. Его лицо теперь определяют не отдельные выступления женщин писательниц, а массовый приход в литературу женщин (в том числе и издателей, переводчиков, критиков), открыто заявивших о своем праве давать «женские определения жизни», говорить «от лица женщин». Как и Тарланов, Михайлова связывает гендерный подход с эстетическим аспектом в феминистском литературном движении, объединяющим женщин писателей «категорией красоты» [Михайлова, 2001: 184-185].

На рубеже последующих столетий этот критерий видоизменился. Наряду с новыми критериями интерпретации произведений авторов-женщин немецкая исследовательница Э.Шорэ предлагает (и в этом ее позиция сближается с позицией М. Михайловой) повысить «интерес современных русских писательниц к женской литературной традиции *в рамках их собственной культуры* [курсив мой – Г.П.], к сознательному восприятию этой традиции, а именно - не к ее тривиализации и маргинализации, а в большей степени к признанию того, что звучащие в текстах темы не станут отторгаться сегодняшними писательницами" (Шорэ, 2000). Этому способствует и современная издательская практика, осуществляющая многочисленные переиздания произведений авторов-женщин рубежа XIX-XX в.в.: «Дача на петроградской дороге» (М., 1986), «Свидание» (М., 1987), «Только час» (М., 1988), «Сто одна поэтесса Серебряного века» (СПб, 2000) и др.

Революция много изменила в положении женщины, что внесло новое в проблематику художественных произведений, в содержание их конфликтов. Писатели-мужчины не могли пройти мимо нового образа жизни женщины. Они нащупывали болевые точки ее взаимоотношений с мужчиной: вспомним забытые сейчас рассказ Пантелеймона Романова «Без черемухи» (1927) и роман Федора Гладкова «Цемент» (1925, позднейшие редакции – 1930, 1944). Последнее произведение и его редакции особенно ярко показывают и сущность гендерных отношений после революции, и эволюцию их восприятия обществом в последующие десятилетия.

Представительниц женского творчества в советской России на фоне провозглашенного равенства мужчин и женщин было много, но широко печатавшаяся женская литература была в основ-

ном ориентирована в тематике, проблематике, по характеру конфликтов на мужское творчество. Крупных имен в сравнении с писателями-мужчинами было значительно меньше: Л. Сейфуллина, А. Коптяева, Г. Николаева, В. Панова, О. Берггольц. Это объясняется изменением социального состава писательского корпуса, притоком большого количества женщин, ищущих возможности самовыражения наподобие лавреновской Марютки из повести «Сорок первый». Высказывалось и такая точка зрения: на протяжении веков литературным и вообще интеллектуальным трудом в основном занимались мужчины, что якобы закрепилось даже генетически.

С 1970-х г.г. число произведений авторов-женщины резко возросло. В этом огромном массиве выделились авторы прозы, как ранее выделились соперничающие с мужчинами поэты женщины, Ахматова и Цветаева. В прозе конца XX века – это Т. Толстая, Л. Петрушевская, Л. Улицкая.

Таким образом, говоря о гендерном аспекте литературоведения, мы прежде всего выделили ретроспективный анализ проблемы, осуществляемый литературоведами разных поколений, работающих как в рамках уже ставшей традиционной парадигмы (Ю. Лотман, М. Михайлова, Е. Тарланов и др.), на стыке с общей гендерологией (И. Тартаковская, Э. Шоре, Е. Трофимова, И. Савкина и т.д.).

Наряду с историко-литературным гендерным аспектом необходимо выделить и теоретический аспект проблемы.

Е. Трофимова в статье «К вопросу о гендерной терминологии» подчеркнула, что гендерное «измерение» дает зачастую возможность по-иному взглянуть на хорошо известные факты или произведения, интерпретировать их с учетом гендерной дифференциации, выявлять субтексты, отражающие символы женского опыта, а также и деконструировать, казалось бы, незыблемые понятия. Ведь новое прочтение текстов дает возможность отойти от традиционных – и литературоведческих, и социально-политических – трактовок, проанализировать произведения с точки зрения представлений о «мужественности» и «женственности», которые, в свою очередь, являются конструктами культуры и подвергаются постоянной эволюции в исторической перспективе [Трофимова, 2000:89]. Исследователи вслед за Э. Шоре показыва-

ют особую роль в гендерном литературоведении междисциплинарных связей. Действительно, литературная критика и литературоведение стали опираться на результаты исследований в области психологии, антропологии, лингвистики, которые позволили делать более обоснованные выводы и заключения.

Специального рассмотрения заслуживает вопрос о гендерной идентификации женской литературы. Как и вообще положение женщины в современной России, женская литература (и ее авторы) становится одной из важнейших областей гендерных исследований. Она вызывает повышенный интерес и специалистов, и читателей и является одной из актуальных и дискуссионных проблем современного литературоведения, и издательской практики. Теория гендера позволяет по-новому интерпретировать произведения художественной литературы, воплощающей женский взгляд на мир (гендерная картина мира), на взаимоотношения полов, а также вносит новое в трактовку женской прозы, значительно обогащает ретроспективный взгляд на историю женского творчества в целом.

Понятие «женская литература» (женская поэзия, женская проза, женская драматургия) употребляется в двух значениях: 1) как традиционное определение художественного творчества женщин (женская литература – это, по сути, то, что создало в литературе женщинами) и 2) как современное понятие из области гендерологии, точнее гендерного литературоведения. Эти два значения, естественно, пересекаются: не случайно один из гендерологов Д.В.Воронцов разделяет первичную гендерную идентичность (мужчина/женщина), которая выделяет различия биологические (прежде всего репродуктивные) и вторичные. На ее основе происходит развитие и других форм гендерных идентичностей, в которых маскулинные и феминные качества находятся, во-первых, в разнообразных сочетаниях, во-вторых, они наполняются разным содержанием в различных человеческих сообществах [Воронцов, 2004:65]. (Поэтому, как мы покажем ниже, появляется возможность говорить о маскулинной, феминной и андрогинной женской прозе.)

Непрерывно расширяющийся объект исследований в области женской прозы стимулирует разработку критериев идентично-

сти, в которой главную роль играет не биологический пол автора, а его гендер и художественное своеобразие его произведений. Выявление феномена женской прозы ведется благодаря:

– активной библиографической работе в этом направлении, появление в словарно-справочной и учебной литературе подробной информации о современных женщинах-писательницах;

– современной литературной критике, ибо в статьях М.Абашевой, И.Слюсаревой, Т.Морозовой, О.Дарка, П.Басинского и др. успешно дебатруется вопрос о категории «женская проза» [Абашева, 1992, с. 24];

– автолитературоведению женщин-писательниц не только творящих, но и исследующих феномен женской прозы; оно представлено выступлениями М. Арбатовой, С.Василенко, О. Славниковой; статьей Н. Габриэлян «Ева – это значит «жизнь». (Проблема пространства в современной женской русской прозе выходит далеко за рамки писательской рефлексии и является на сегодняшний день одним из самых глубоких исследований по данной проблематике [Габриэлян, 1996:43].)

Естественно, что не только писатели, литературные критики, но и читатели – и женщины, и мужчины – хотят видеть женский образ, раскрытый не только со стороны – мужским взглядом, но и изнутри – женским, что способствует актуализации гендерных проблем женской прозы в литературоведении. Конечно, какая-то особенная женская (или мужская) специфика литературного творчества пока что остается для исследователей трудно уловимой, и именно ее пытаются осознать современные гендерологи-литературоведы.

Проблема идентификации женской прозы рубежа XX – XXI в., сама личность женщины-писательницы как говорящего субъекта становится основной задачей исследований современного литературоведения и одновременно ключом к пониманию сути данного литературного феномена. При этом конкретные наблюдения получили истолкования на фоне современных философско-социологических исканий.

Итак, на одном полюсе располагается точка зрения, согласно которой женская проза если и существует, то вряд ли ее можно назвать Литературой, а все женские имена в истории миро-

вой словесности – исключения, лишь подтверждающие правило, на другом – признание идейно-эстетических ценностей женской прозы. Другими словами, ставится вопрос: «Имеют ли право тексты, написанные женщинами, выделяться в самостоятельную область словесности?» Против попытки развести литературу «под литеры «М» и «Ж» резко выступила критик Наталья Иванова, но ее позиция часто вызывала несогласие. Признание принципиальной разницы между мужчиной и женщиной ведет к признанию и того, что самопознание, самовыражение женщины в литературе отлично от мужского. Как подчеркнула М.Абашева, «женская проза, если отвлечься от ценностных критериев, – факт литературного сегодня, и факт симптоматический, свидетельствующий о начале благотворной дифференциации нашей литературы – жанровой, стилевой, тематической - ее специализации, ранее искусственно сдерживаемой внелитературными факторами» [Абашева, 1992:149].

Ныне накал критической полемики, когда сам факт существования женской прозы отрицался, сменился взвешенными литературоведческими наблюдениями. Проблема принятия конструкта «женская литература» в научной парадигме заключается в том, что она (проблема) является слабым местом современной литературной критики. На неразработанность терминологического аппарата обращала внимание Е.Трофимова. Т.Мелешко вообще сетовала на то, что женская проза еще не стала категорией литературоведения [Мелешко, 2002:79]. Рассматривая недостатки или достоинства женских текстов, критики всегда, сознательно или бессознательно, сравнивают их с мужскими, используют только уже наработанный терминологический аппарат. Кроме того, проблема женской литературы не может быть решена в сугубо литературоведческих рамках. Деконструкция понятия «женское» может осуществиться только в общекультурном контексте, и понятия «женская литература/женское творчество» должны быть актуализированы не для того, чтобы наделить его некими уникальными качествами, а чтобы, поддерживая дискурс, поднять статус женщины (писательницы, художницы, драматурга, поэтессы) в общественном сознании и продолжить тенденцию равенства полов.

Так, совершенно несхожие между собой Л. Петрушевская, Т. Толстая, Л. Ванеева, В. Нарбикова, Н. Садур, Н. Горланова, М. Палей, Е. Тарасова, Н. Габриэлян, Л. Фоменко, И. Полянская, С. Василенко, О. Татарина, М. Вишневецкая, Т. Набатникова и многие другие создают единое эстетическое пространство, в котором образ женщины во всем многообразии его взаимосвязей с окружающим миром достигает подлинной объемности.

Поднимая вопрос о женской литературе, «надо иметь в виду, что эта проблема не может быть решена в сугубо литературоведческих рамках и должна рассматриваться шире – культурологически. Деконструкция понятия "женское" может осуществиться только в общекультурном контексте, а понятие "женская литература/творчество" должно быть актуализировано не для того, чтобы наделить его некими уникальными качествами, а для того, чтобы поднять статус писательницы (художницы, поэтессы) в общественном сознании, т.е. закрепить тенденцию равенства полов. По сути, женская литература это то, что написано женщиной. Но до сих пор эти два понятия ("женская литература" и "то, что написано женщиной") вызывают негативную реакцию, поскольку воспринимаются как отклонение от нормы (т.е. от "мужской литературы"). Действительно, в сложившейся культуре определения «женское», «мужское» не только подчеркивают биологические различия, авторов прозы, но и являются оценочными категориями, которые формируются социумом, закрепляются при посредстве языка в сознании и общественном, и отдельной личности. По отношению к литературе определение «женское» приобретает коннотацию "вторичного", "худшего", "производного от чего-то", чему и приписывается некая первичность. Пренебрежительное отношение к женщине соответственно принижает и сферы женской литературной деятельности.

Типология творчества писателей женщин может быть выстроена на разных основаниях, но нас в данном случае интересует проблема идентификации по гендерному признаку, другими словами, необходимо выяснить насколько женская, например, проза идентична ее женской сущности, или, напротив, - это творчество, тяготеющее к мужской прозе. В этих целях обратимся к понятиям «маскулинности» и «феминности».

Не разделяя мужское и женское начала непроницаемой перегородкой, ведя речь лишь о преобладании тех или иных качеств, критика полагает, что у современных писателей-мужчин важными элементами сюжета стали эротика и насилие. Женское сознание определяется через внутреннюю связь организма с природным, стихийным. Отсюда пантеизм, склонность к мистике, чертовщине, гаданиям, заговорам, внимание к плотской любви и чувственный интерес к быту, комфорту, материальному. Обращаясь к женской прозе, критики подчеркивают, что мужчина – это человек дневной, явный, общественный. А женщина – ночной, потаенный, природный. Это начало в ней максимально выявлено – и тем она интересна литературе. Женское осознание таинственности мира вытекает из причастности к его тайнам: зачатию, беременности, родам, отсюда неповторимые образы героинь (и неповторимость образа автора-повествователя, точнее повествовательницы), раскрытие именно женского взгляда на мир. Отсюда и специфика художественных – гендерных – конфликтов.

На основе типологии, предложенной современными литературоведами (Н. Фатеева, О. Дарк, Т. Мелешко и др.), мы выделяем следующие типы женской прозы:

0. Женская, созданная по образцу мужской, проза маскулинного типа, к которому относится подавляющее число произведений писателей-женщин советской эпохи. Это, в основном, произведения «производственной и батальной прозы» (которую можно назвать «женской прозой» только по биологическому полу их создателя).

1. Женская проза с ярко выраженными феминным и мускулиным началами, т.е. андрогинный тип (Т.Толстая).

2. Женская проза, синтезирующая женское и мужское начало на уровне аннигиляции (взаимоуничтожение, превращение двух начал в нечто третье). Такой тип можно назвать аннигиляционным (Л. Петрушевская).

3. Женская проза феминного типа (Л. Улицкая).

Последние три типа стали преобладающими именно в современной женской прозе, что и показано далее на материале рассказов Т.Толстой, Л. Петрушевской и Л. Улицкой. Именно к таким типам творчества можно отнести слова О.Дарка «Мне порой ка-

жется, что мужчиной в литературе все сказано» и «открытия ожидаются от писателей женщин».

Анализ основных концепций гендера как социокультурного феномена показал, что различие понятий пол и гендер обозначило выход на новый теоретический уровень осмысления социальных процессов. Гендерные исследования носят полидисциплинарный характер и ведутся на стыке общей гендерологии и многих других наук, в том числе и литературоведения, о чем свидетельствуют работы Т. Ровенской, Т. Мелешко, С. Охотниковой и др. Современная гендерная теория, учитывая существование тех или иных биологических, социальных, психологических различий между женщинами и мужчинами, утверждает, что не столь важен сам по себе факт этих различий, главное – их социокультурная оценка и интерпретация, а также построение на основе этих различий системы властных отношений. Разработка категории гендер затрагивает все области гуманитарного знания, что особенно значимо в сфере культуры, прежде всего художественной культуры и литературы.

Гендерный аспект литературоведения составляют анализы не только женской, но и мужской прозы. При этом данный аспект требует ретроспективного взгляда, позволяющего трактовать традиционно известные образы в их гендерной сущности. Ретроспективный анализ охватывает и женскую прозу, начиная от самых ее истоков. Такой анализ позволяет зримо представить предысторию и традиции современной русской женской прозы – предмета нашего исследования. Типология женской прозы определяется различной степенью сочетаемости маскулинного и феминного начал. Определяются три типа: андрогинная женская проза, которая оставаясь женской, несет в себе и маскулинный взгляд на мир, тип аннигиляционный, когда оба начала взаимоуничтожаются, и проза феминного типа.

Глава 3. Гендерный конфликт в исторической ретроспективе

Говоря о гендерной поэтике, нельзя пройти мимо особенностей гендерного конфликта [Грошев, 2001]. Как известно, сюжет художественного произведения обнаруживает и напрямую воссоздают реальные жизненные противоречия. «Без какого-то конфликта в жизни героев (достаточно длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет... По своей сути сюжет не идиллический, а так или иначе причастен к тому, что называется драматизмом» [Хализев, 1999:383]. Источником конфликта выступают формы поведения персонажей, именно столкновение их позиций, в котором возможно разрешение, победа одной из сторон [Теория литературы, 2004:254]. Но читателя интересует и сам процесс развертывания конфликта, столкновения разных норм поведения, разных «правд». М. Эпштейн отмечал: «Как бы не проявлялся конфликт: в событийной коллизии или в смысловой оппозиции, в реальных противоречиях или концептуально-значимом противопоставлении самих образов, - он составляет, как правило, ядро художественной проблематики, а способ и направленность его решения – ядро художественной идеи» (Литературный энциклопедический словарь, 1987, с.165).

В реалистическом произведении в основе конфликта, как правило, лежат конфликты социальные и социально-психологические, в том числе – гендерные. Поэтому мы обратимся к статье Вал. А. Лукова, В.Н. Кириллиной «Гендерный конфликт: система понятий». Авторы пишут: «Именно в конфликте обнаруживается конкретный социокультурный способ выражения гендерных противоречий в современном мире... Это предметное поле социально-философского размышления исследования» [Луков, Кириллина, 2005:70]. Проследив взаимодействие женского и мужского начал, они подчеркнули, что на витальном уровне может быть сбой симметрии: «За Женским началом природа закрепила функцию сохранения, устойчивости, пассивности, а за Мужским – разрушения, экспериментирования, активности. Это природное разграничение, необходимое для продолжения рода, является наиболее глубоким, онтологическим основанием гендерного конфликта и его принципиальной неразрешимости в логико-философском плане» [Там же:56]. Отсюда осознание разницы между мужским и женским уже не в биологическом, а социокуль-

турном плане, как между репрессивной и нерепрессивной культурами. Однако сами атрибуты маскулинного и феминного следует рассматривать лишь в плане философского расщепления единого на противоположности, а не как свидетельство реальных качеств мужчин и женщин (т.е. речь идет об идеальных типах). «В реальности же они не только переплетаются, но нередко ассоциируются с представителями противоположного пола или вообще не связываются с различиями по полу» [Там же:90]. Поэтому авторы статьи подчеркивают, что конфликт не всегда имеет гендерную атрибуцию, а гендер не всегда проявляется как конфликт. Все сказанное применимо и к характеристике художественного гендерного конфликта. Обратим внимание, что и сами авторы прибегают к литературному примеру. «События типа аристофановского «Бунт женщин» в истории крайне редки и не оказывают существенного влияния на социокультурное развитие. Напротив, повседневное гендерное взаимодействие без видимых всплесков противоречий, но конфликтное по своей сути становится важным фактором социокультурных изменений» [Там же: 91].

Именно такое конфликтное по своей сути повседневное взаимодействие раскрывает женская литература, показывает его глазами женщин, тогда как писателей-мужчин чаще привлекали именно «видимые всплески и противоречия». Но если теоретически это стало осознаваться лишь в последнее время, то в художественном познании, прежде всего в литературе, гендерные конфликты давно стали «предметным полем». Вначале они не выходили за пределы внутренней духовной жизни, и примеров здесь не счесть, особенно в любовной лирике: Н.Некрасова («Мы с тобой бестолковые люди»), Ф.Тютчева («Она сидела на полу и груди писем разбирала...»). В лирике Серебряного века любовь раскрывается как «поединок роковой» женщины и мужчины. Самые разнообразные типы гендерных конфликтов представлены в прозе, где они определяли развязку сюжета во всех его перипетиях.

Современное понятие «гендерный конфликт» ретроспективно распространяется и на литературу предшествующих эпох, ибо она, за редкими исключениями, всегда говорит о взаимоотношениях полов, определяемых исторической эпохой. О гендерных конфликтах в строгом смысле этого понятия можно говорить при-

нительно к таким произведениям первой половины XX века, как «Мальва» М. Горького, «Виринея» Л. Сейфулиной, «Цемент» Ф. Гладкова, «Таня» А. Арбузова. Можно вспомнить и более поздние произведения – «Битва в пути» Г. Николаевой, «Екатерину Вороницу» А. Рыбакова и др. Так, яркую социальную, точнее революционную направленность имеет гендерный конфликт в романе Ф.Гладкова «Цемент» (1925), на котором целесообразно остановиться подробнее: начало советской эпохи высвечивает истоки положения женщины в России XX века. Гендерный конфликт в «Цементе» в большей мере подан через восприятие мужчины, не понимающего нового в поведении женщины. Герой гражданской войны Глеб Чумалов, демобилизовавшись, не может согласиться с тем, что его жена Даша, которую он оставил несколько лет назад милой, кроткой, послушной, «встретила его не так, как он мечтал» [Гладков, 1983:282]; далее указываются только страницы]. Став ответственным работником женотдела (символом чего в романе выступает красная повязка), Даша, конечно, очень рада неожиданному возвращению мужа: «... Она не могла от него оторваться и по-ребячески лепетала:

- Ой, Гле-еб!.. Как же ты так... Я и не знала... откуда же ты взялся?.. И так... неожиданно!

И смеялась и прятала у него голову на груди. А он все прижимал ее и чувствовал, как бьется ее сердце, как вся она дрожит в неудержимом трепете.

Они оторвались друг от друга, опьяненно вглядывались в лица, в глаза, смеялись и опять бурно обнимались» [Там же: 280].

Но повествователем не раз подмечается в черной глубине Дашиных глаз «испуганная радость», «неосознанный страх» [Там же: 279]. Знаком ли неверности это было? Скорее это была уверенность, что возвращение мужа перечеркнет сложившийся без него уклад жизни женщины. С этим она смириться не могла, ибо в романтике переустройства жизни она нашла свое человеческое призвание. «Два дня я не буду – очень срочная командировка в деревню», - сообщает Глебу Даша; она даже помыслить не может отказаться от своего дела.

Дальнейшие попытки Глеба воспользоваться своими супружескими правами натолкнулись на твердое сопротивление Да-

ши, на ее «лукавую усмешку». Ссылаясь на срочную командировку и «партдисциплину», что в общем соответствовало действительности, Даша оставляет мужа в одиночестве и смятении: «Красная повязка упрямо дразнила его до самой стены, звала за собой и смеялась. А потом, у пролома, Даша оглянулась, помахала ему рукой и сверкнула зубами. Глеб стоял на крылечке и, пораженный, смотрел на уходящую Дашу: никак не мог понять, что случилось» [Там же: 281].

Что переживает Даша, автором-мужчиной показано весьма скупое, через брошенную реплику: «Ах, Глеб... Даже не верится... совсем стал другой – новый... и родной, и чужой» [Там же: 282]. Далее Гладков показывает, что Даша боится потерять обретенную без мужа гражданскую свободу. Уже один из первых диалогов Даши и Глеба высвечивает все грани гендерного конфликта:

«- Ты во мне, Глеб, и человека не видишь. Почему ты не чувствуешь во мне товарища? Я, Глеб, узнала кое-что хорошее и новое. Я уж не только баба... Пойми это... Я человека в себе после тебя нашла и оценить сумела... Трудно было... дорого стоило... а вот гордость эту мою никто не сломит... даже ты, Глебушка...

Он свирепо и грубо обрывал ее:

- Мне сейчас баба нужнее, чем человек... Есть у меня Дашка или нет?.. Имею я право на жену или я стал дураком? На кой черт мне твои рассуждения!

Она отталкивала его и, сдвигая брови, упрямо говорила:

- Какая же это любовь, Глеб, ежели ты не понимаешь меня? Я так не могу... Так просто, как прежде, я не хочу жить... И подчиняться просто, по-бабьи, не в моем характере...

И уходила от него, чужая и неприступная.

С каждым днем она все больше отдалялась от него, замыкалась, и он видел, что она страдала. И он страдал от обиды и злобы на нее» [Там же: 296].

Свое состояние Даша объясняла следующим образом: «...У меня все внутри перевернулось... Ты вот на меня злишься, а ведь сам виноват: ты и не интересуешься, как я жила и в каком огне горела. Если бы хоть немножко узнал и почувствовал, не так грубо со мной обращался. Эх ты, детина!..» [с. 297]. Физическая сила и ловкость Даши помогли ей избежать насилия.

«А я так не могу, - отмечает она ревнивые подозрения мужа. – Я хочу по-новому жить. Бери меня такой, какая я есть. Только такая мне нужна любовь. Ты мне дорог такой, каким я тебя знаю, и мне наплевать, что у тебя было без меня. А ты меня не уважаешь и топчешь. Не могу я так (...) Ну, пострадаем, Глеб, помучаемся. Что же делать, если так сложилось? Придет время, и мы построим себе новую жизнь...перегорит все, утрясется, а мы поразмыслим, как быть и как завязать новые узлы... Ведь мы же не расстанемся. Глеб. Мы же будем на виду друг у друга... вместе же будем...» [Там же: 544-545].

На каждом витке развития сюжета Даша Чумалова говорит о необходимости новых, говоря современным языком, гендерных отношений:

«- Да... все порвалось, все спуталось... Надо как-то по-новому устраивать любовь... А как – я еще не знаю. Подумать надо... Поразмыслим и договоримся. Одно важно: надо уважать друг друга и не накладывать цепей. А мы еще в кандалах, Глеб. Я люблю тебя, родной, но тебе надо перегореть... и все возвратится» [Там же: 501].

Даша дорожит своим новым статусом, хотя за это заплачено очень дорогой ценой – отданная в детдом (который, кстати, курирует сама Даша) их дочь Нюрка умирает. Растерянность, сомнения и переживания Глеба раскрыты в романе глубоко и полно, о чем рассказано во фрагменте под характерным названием «Потухший очаг»: «Днем Глеб совсем не бывал дома: эта заброшенная комната с пыльным окном (даже мухи не бились о стекла), с невымытым полом, была чужой и душной. Давили стены, негде было повернуться. По вечерам стены сжимались плотнее и воздух густел до осязаемости» [Там же:295].

Горечь утраты домашнего очага оттеняется воспоминаниями о прошлом: «Тогда было уютно и ласково в комнате. На окне дымилась кисейная занавеска, и цветы в плошках на подоконнике переливались огоньками. Глянцем зеркалился крашеный пол, пухло белела кровать, и ласково манила пахучая скатерть. Кипел самовар, и звенела чайная посуда. Здесь когда-то жила его Даша – пела, вздыхала, смеялась, говорила о завтрашнем дне, играла с дочкой Нюркой.

И было больно оттого, что это было. И было тошно оттого, что гнездо заброшено и замызгано плесенью» [Там же: 295].

Однако Глебу, еще не вошедшему в заводскую жизнь (в отличие от Даши, возвращавшейся домой за полночь), и в голову не приходит внести свою лепту в создание домашнего уюта. Позже Глеб нашел себя в активной борьбе за восстановление новороссийского цементного завода, но понять Дашу, одержимую той же страстью созидания, он пока не может. Не может даже представить себе, что если забрать дочь из детдома, то и ему придется с нею сидеть дома; он не может признать равенство мужчины и женщины в сексуальных отношениях. Признавая право на неверность только за мужчиной, он убежденно говорит: «Нельзя же ставить на одну линию мужчину и женщину. Что допустимо мужику – бабе недопустимо», что вызывает гневную отповедь Даши: «Милое дело: у бабы – иное положение. У нее, вишь ты, лихая судьба – быть рабой и не знать своей воли: быть не в корню, а в пристяжке. По какой это ты азбуке коммунизма учился, товарищ Глеб?»

В душе Глеба происходит большая внутренняя работа. Говоря современным языком, у него происходит становление гендерного сознания: «Он не узнавал ее (Дашу): какая-то невиданная сила дышала в ней. Ее прямота и дерзость сбивали его с толку. Разве она раньше смела говорить с ним таким независимым тоном? Она жила тогда его умом и отдавалась ему вся без остатка. Откуда у нее такая смелость и самоуверенность?»

Хотелось броситься к ней, бить ее, терзать и плакать, - плакать и умолять о ласке. Так молчали они долго и не шевелились. Он ждал, надеялся, что она встанет, подойдет и нежно, без слов прижмет к нему. Но она лежала без движения, даже дыхания ее не было слышно.

- Даша, родная!.. Не мучай меня... Почему ты такая неласковая?

Она взяла его руку и приложила к груди.

- Милый, возьми себя в руки.. успокойся... Давай немножко пойдем друг другу... Подожди, родной.. Мне тоже нелегко. Но есть такое, о чем надо подумать. Я только о тебе и тосковала эти три года...» [Там же: 298-300].

Поэтизация образа новой женщины достигается и через непосредственно прямую речь, когда в речи повествователя звучат интонации наконец-то начавшего понимать жену Глеба, и непосредственно авторскую характеристику (одно плавно переходит в другое): «Откуда у нее [Даши] эта небоязливая речь? Где она научилась так гордо вскидывать голову и отражать глазами занесенный удар?»

Не на войне, не с мешком на горбу, не в бабьих заботах: проснулся и окреп ее характер от артельного духа, от огненных лет, от суровых испытаний и непосильной женской свободы» [Там же: 299].

В конце романа Глеб понимает, что не может сказать жене «властного слова»: «И не просто жена стояла перед ним, а равный ему по силе человек, который взял на свои плечи все тяготы этих лет. (...) Ни на один миг не мог забыть Глеб самого главного – нет прежней Даши, - есть иная, новая, которая завтра может уйти и больше не вернуться никогда».

Гладков раскрывает социальную значимость поведения Даши Чумаловой. Напомним, что «формы поведения нередко выдвигаются на авансцену произведения, предстают как источник серьезных конфликтов» [Мартыанова, 1999, с. 267]. Собрания, которые производила в клубном зрительном зале каждую неделю Лизавета длились до полуночи, «разноголосо кричали они и будоражили тишину задумчивых зорь и горных лесных ущелий». И в этом буйном многоголосии рождалось новое сознание. Когда через ячейку и через клуб сколотили две группы по ликвидации неграмотности, в которых оказались одни женщины, что стало символом их активного участия в революционном преобразовании мира. На первом занятии выступала Даша, и ее речь дана в пересказе повествователя.

«Она отметила, что они, не в пример мужчинам, являются активными борцами за просвещение и тем самым доказали свою пролетарскую сознательность. Дело не только в том, чтобы научиться писать и читать, а в том, что это – начало большой работы над собою. Это открывает перед ними двери к государственной деятельности. Знание – большая сила: без знаний нельзя управлять страной. Женщины хлопали в ладоши и чувствовали

себя больше и лучше, чем дома, умнее и богаче, чем с детьми и на кухне...» [Там же: 461].

В целом Федор Гладков решает гендерный конфликт на оптимистической ноте. В конце романа беременная – уже в который раз – Мотя сочувствует Глебу и сокрушается о гибели его гнезда, от того огня, который они сами понесли, Глеб отвечает:

«- Ничего. Мотя... Огонь – неплохая дорога... Ежели знаешь, куда шагают ноги и глядят глаза, разве можно бояться больших и малых ожогов? Мы – в борьбе и строим новую жизнь. Все хорошо, Мотя, не плачь. Так все построим, что сами ахнем от нашей работы!..

- Ой, Глеб! Ой, Глеб! Нарботал в своем гнезде на свою шею..

- Овва, построим новое гнездо, Мотя... в чем дело? Значит, старое гнездо плевое...» [Там же: 503].

Взволнованная речь Глеба на открытии восстановленного завода, романтический пафос заключительных слов - «Глеб схватил красный флаг и взмахнул им над толпою. И сразу же охнули горы, и вихрем за клубился воздух в металлическом вое. Ревели гудки – один, два, три... - вместе и разноголосо и рвали барабанные перепонки, и словно не гудки это ревели, а горы, скалы, люди, корпуса и трубы завода», - воспринимается как залог того, что новые отношения мужчины и женщины станут такой же реальностью, как и казались тогда бесспорные завоевания социализма. Именно эти детали придают гендерной конфликтности надежду на позитивное разрешение, что впоследствии станет гендерным стереотипным лейтмотивом советской многонациональной литературы. Только теперь такие конфликты репрезентирует женская проза.

Глава 4. Уровни гендерных художественных конфликтов

К концу XX века читателю представилась возможность получить художественную информацию о гендерных конфликтах в

основном из произведений самих женщин, которые не только художественным творчеством, но и своей общественной деятельностью, как публицисты, защищают права женщин. Женскую прозу поначалу упрекали за мелкотемье. В ней не было фона грандиозных производственных проблем, как у Г. Николаевой, или фактов широкой социальной значимости, как у А. Коптяевой. Жизнь героинь Петрушевской, Улицкой, конечно, бытом не ограничивается (читатель это понимает), но изображена она, как говорили не очень благоволящие к ним критики, «на пяточке быта, между кухней и спальней». Для их героинь, особенно у Улицкой, это все события мирового масштаба. В наши дни изменился взгляд на жизнь частного человека. Теперь же принята другая шкала ценностей, и то, что ранее казалось мелкотемьем, стало пониматься иначе. В ней видят основу жизни социума. Эта жизнь теперь раскрыта через призму взгляда второй половины человеческого рода, отстаивающей свое право на жизнь согласно личному, а не мужскому взгляду, что не могло способствовать умножению конфликтов как в жизни, так и в литературе. Второй источник конфликтности в том, что изменился облик героя-мужчины, который утратил ореол супермена революции, защитника отечества, командира производства. Такой герой нередко выглядит слабым, себялюбивым, нисколько не возражающим против высокого социального статуса женщины и нередко пользующийся им, снимающим с себя все заботы о семье. Мужчина как слабый и фактически асоциальный тип введен в рассказах Л. Улицкой (а также в ее романе «Искренне Ваш, Шурик»), Л. Петрушевской «Темная судьба», «Бессмертная любовь», «Незрелые ягоды крыжовника», Т. Толстой «Петерс», «Поэт и муза». Сюжетные варианты бесконечны, как бесконечна сама жизнь.

В женской прозе конца XX – начала XXI в.в. гендерный конфликт не носит столь отчетливо выраженного социального характера как в «Цементе» Ф.Гладкова. Он более метафизичен, что очень хорошо показано И.Тартаковской на материале рассказов Л. Петрушевской. Литературовед подчеркнула разницу в ролях мужчины и женщины: у женщины «из ее причастности к первоосновам мира вырастает осознание себя его «собственницей», как в рассказе «Слабые кости». Этой укорененности лишен мужчина. Отсюда

его поведение «невоздержанное, не стесняющее себя ни в чем», «свободное и легкое времяпрепровождение» («История Клариссы», «Отец и мать»). Но отсюда же беспомощность и ужас: рождается ребенок, и герой «в отключке»; заболевает, и ему сразу же грозит гибель...

Гендерный конфликт – конфликт прежде всего психологический. Как справедливо писала Д.Рыкова, обращаясь к рассказам Петрушевской: «впоследствии понимаешь, конечно, что не только и не столько от голода и недостатка денег мучаются люди. Чаще всего – от холода душевного, холодности других по отношению к ним, мороза чувств, льда речей. Допустим, муж не понимает жену и ей изменяет, но жену по-настоящему истязает его неумение услышать и понять («Такая девочка, совесть мира», «Я люблю тебя», «Свой круг»)» (Рыкова, 2004, с. 179-180).

Поэтому мужчина, как составляющая гендерного конфликта, вызывает настойчивую жалость. То обращается внимание на его маленький рост, как в «Приключениях Веры», то на детскую незащищенность: «толстый ребенок», «наивный мальчик сорока двух лет»... Он изначально обречен. Постоянно ждет героиня, что дядя Гриша в одноименном рассказе упадет с крыши. Он погибает иначе, зато с крыши упал Павел из «Элегии», едва жена отвернулась. Другому герою, оставшемуся без женщины, грозит голодная смерть, он кончает с собой. В то время как его жена «цепкая, как все женщины-матери, как-нибудь нашла бы выход из положения» («Грипп»). Тартаковская подчеркивает, что «здесь впервые речь идет собственно не о «репрезентации женщины», т.е. замене ее каким-то знаком или концептом. Это действительно женский голос и женский мир, заселенный чисто женскими страхами, проблемами, свершениями: мир, где присутствуют гинекологические консультации, болеющие дети, мужчины такие, какими видят их женщины. И то, что этот мир ничем не «объективирован» и не украшен, а подлинен, доказывает хотя бы то, как манят, завораживают эти тексты, и как их тяжело и страшно читать...» [Тартаковская, 1997:267].

Открытия современной женской прозы – это прежде всего открытие современной гендерной картины мира, в которой центральное место занимает конфликт между героиней и героем,

изображенный в аспекте гендерных ролей: в любовных отношениях, в семейной жизни, в производственной сфере. Произведения Л. Петрушевской дают примеры неканонического конфликта, который не может преодолен и гармонизирован в развитии сюжета, он обращен к сознанию читателя, который самостоятельно постигает противоречия самой реальности.

В прозе Петрушевской гендерные конфликты между мужчиной и женщиной в любовных отношениях весьма многообразны и отображают многообразие ситуаций самой жизни. Это, во-первых, слабость и материальная несостоятельность, необеспеченность, отсутствие, как говорится, своей крыши над головой, что никогда не приведет к влюбленности и даже большой любви, к семейному счастью. Так, неосуществившийся жених Галины («Рассказчица» Л. Петрушевская), архитектор сорока лет, сильно привязанный к своей престарелой маме, которая так не разрешила ему жениться: «У него мать старая, а ему уже почти что сорок лет, и он никак не может решиться представить себе, как же так в их двух комнатухах вместо одной хозяйки, его матери, будет жить еще и его молодая жена, и насколько это будет сложно, он просто не представляет, ему нужно много работать, он еще и художник». По сути дела тот же конфликт, но осложненный дополнительной ситуацией (донжуанством героя) изображен в позднем рассказе Л. Петрушевской «Спасибо жизни». Сообщая, что М.И. в свое время родила внебрачную девочку, автор останавливается на образе отца «замшелого гения, который проживал с лежачей мамой в своем книгохранилище и весь именно что зарос – даже нос покрылся какими-то паутинами...» И вновь образ слабого мужчины, привязанного к маме и боящегося ответственности за свою собственную семью: «Что характерно, гений, несмотря ни на что, вскоре женился и родил еще двоих детей, хотя по-прежнему жил с семьей позорнь (его мама!)».

Вторая грань семейного конфликта – мужская неверность. Завистливый шепоток подруг, что «М.И. в своих носочках трепанная и странная, не пара» своему мужу, который притягивал их взгляды «на прогулках с собакой, с сеттером (!), и иногородний муж всегда был аккуратен, подтянут, Боже, и с трубкой! Джеймс Бонд!». Но вскоре зависть сменилась злорадством, смешанным

сочувствием: оказалось, что «раз в неделю пан ходит ночевать к троюродной сестре М.И. ... какие страдания у нее в эту одну ночь в неделю! Бедная».

Интересно, что Петрушевская подробно останавливается на непроявленном конфликте. Даже о том, что сильнее всего ранит женщину, – неверность мужа – Петрушевская сообщает косвенно, через сплетни подруг М.И. Читатель так и не узнает эмоциональную реакцию М.И. на измену супруга, знает только, что она терпит и сцен не устраивает. В жизни такой гендерный конфликт может проявляться в разных формах, но писателю важнее дать его основу как закон жизни, скрытый за внешне благополучным фасадом «семейного счастья»: «М.И. и плотник дружно присматривают за своим почти столетним младенцем». Читателю не надо подозревать писательницу в жестокосердии по отношению к выжившей из ума почти столетней старухе: ее образ – символ, парадоксальный и гротескный, символ бесперспективности современной семьи, знак, заменяющий венец любви – ребенка и подлинное семейное счастье.

Символична в этом рассказе и глухота мужа, которая подчеркивается на протяжении всего развития сюжета, смысловая оппозиция, но имеет и кульминационное выражение, когда, казалось бы, сталкиваются интересы супругов: «Правда, М.И. ненавидит телевизор, и муж ее смотрит передачи беззвучно, в наушниках, но правда и то, что зять глуховат в сильной степени и без наушников (а там еще слухоаппарат) ничего не схватывает, языка немых не изучил». Сильная женщина и рядом мужчина, который не хочет ничего слушать. Возможно, глухота – это художественное воплощение реакции героев на жизненные проблемы и, конечно же, символ глухоты и непонимания между членами семьи.

Нам могут возразить: семья М.И., созданная уже пожилыми людьми, скорее исключение, чем правило. Но скрытый, возможно даже не осознаваемый, а порой и ярко выявленный конфликт всегда присутствует в семейной жизни всех героинь Петрушевской. Но нет гармонии и в семейной жизни тех героинь женской прозы, которые преодолели барьер одиночества, не так как М.И., а в положенный срок. Жизнь семей у Петрушевской безра-

достна, причем это касается и душевно активных героинь и пассивных.

В «Рассказчице» отношения мужа и жены выстроены по принципу сильный-слабый: мать героини не имеет никакого образования, здоровье также не позволяет выйти на работу, у героини, видимо, киста: живот «отвисает, как у беременной на девятом месяце. «И кроме того, он весь изрезан, но она все равно каждые три месяца ложится на операцию, ей опять режут живот. И так уже восемь лет». Поэтому она никак не реагирует на жесткое отношение отца и дочери и закрывает глаза на измены мужа: «А матери эти дела отца были безразличны, в конце концов она знала, что ей с ее животом все равно некуда податься, а специальности у нее не было. Так что она пекла пироги, пришивала подворотнички отцу и еще что-то там делала». Холодом веет от рассказа о последних днях женщины. Казалось бы, перед лицом смерти муж проявляет заботу об обреченной жене: «Ее ведь надо кормить насильно, она ничего не принимает, может быть, разве что ложечку бульона, а он все равно ей варил каждый день цыпленка и носил в широкогорлом термосе в больницу». Но теперь приехала его мать, теперь она ездит в больницу, а *отец даже не спрашивает бабушку* (курсив мой – Г.П.), как там дела, потому что знает, что когда что-нибудь будет, ему же первому на службу сообщат, он оставил свой телефон на столике у дежурной медсестры под стеклом».

Гендерный конфликт в том же рассказе раскрывается и на примере физического насилия отца по отношению к дочери. Отец каждый вечер ее расспрашивал о том, как прошел день, и потом проверял, звонил учительнице и подругам, так что Гале волею-неволей надо было говорить всю правду. Но этого ему было мало. Он ее выпрашивал о ее мыслях, о том, что она переживает, плакала ли она и где, когда учительница ее выставила из класса за то, что она слишком разболталась с передней партой. И о чем разболталась, спрашивал отец, а руку держал на спинке стула, на котором сидела Галя рядом с ним, и она знала, что в любой момент он мог крикнуть «врешь» и начать бить, так что она вся прямо наизнанку выворачивалась, и если чего-нибудь не думала в тот момент, о котором ее расспрашивал отец, то даже и не пыталась придумывать эти мысли, потому что отец очень тонко чувствовал,

когда она начинает придумывать, а сидела вспоминала и наконец говорила, что болтали о том, что она просила отдать ей ластик, который передняя парта взяла на предыдущем уроке.

«Особенно он бешеный и подозрительный, когда у самого совесть нечиста, тогда можно после кино домой не приходите, все равно не поверит, что была в кино, а не где-то еще, неизвестно где». В эти периоды он забирал из комнаты рассказчицы все тряпки до единой, все кофты и платья, которые они ей купили или которые она уже сама купила на свою зарплату, и все эти тряпки запираются в шифоньер и выдаются потом только по одной, пока наконец все эти вещи не перекочают обратно». И еще героиня Петрушевской «может рассказать, что отец бил ее все время, с самого детства, особенно за то, что она задерживалась у какой-нибудь подружки после школы. Отец мог прямо стулом бить за такие дела, а иногда это могло сойти с рук неизвестно почему. И она привыкла отличать эти настроения отца одно от другого и догадываться, есть ли у отца кто-нибудь в этот период или у него никого нет». Он всегда подозревал в чем-то нехорошем свою дочь и встречал Галю у школы или внезапно, на ночь глядя, когда ее уже уложили и потушили ей свет, вдруг входил к ней в комнату, врасплох зажигал свет и делал вид, что что-то ищет в письменном столе — ластик или карандаш?»

В приведенном фрагменте следует обратить внимание на поведение отца, который изображен истеричным и подозрительным мужчиной. Такой же стиль поведения показан в рассказе «Отец и мать», только его носителем выступает женщина. Из данного факта можно сделать следующие выводы: Петрушевская считает истерию качеством, присущим обоим полам; мужчина в современном мире, так же как и женщина, полон внутренних тревог и противоречий, справиться с ними можно только выплескивая наружу переполняющие эмоции.

Л. Петрушевская воссоздает и гендерные конфликты подросткового характера, примером чего может служить рассказ «Са и Со». В нем повествуется об истории первой любви юных героев и первой потери, о том, что, собственно говоря, способствует становлению личности, как мужской, так и женской. «Дело-то было в летнем лагере, причем в старшем отряде, и роли распределялись

так: был мальчик Владик, который ходил с девочкой Ирой, как будто был ее собственностью, и были две двоюродные сестры – Са и Со, Саня и Соня». С первых строк Петрушевская вновь представляет нам героиню, мужского типа – сильную и независимую, считающую мужчину своей собственностью. Эти основные качества Ирины только подтвердятся по ходу рассказа, когда Владик оставит ее ради новой девушки: «Ира, спокойная и простая, осталась вообще одна, одна ходила всюду, нимало не смущаясь, поскольку у нее появился друг физрук, студент. Днем он был занят, видимо. Отряд ею уже не интересовался».

Иными красками обрисована Со, специально добившаяся внимания Владика, а вскоре по-настоящему в него влюбившаяся. Конфликт между подростками, благополучно разрешившийся взаимной любовью, обещает перерасти в конфликт поколений: родители хотят увезти за границу Со, Владик живет надеждой увидеться с ней в школьные сентябрьские дни.

И только изредка в рассказах Л. Петрушевской появляется идиллический сюжет без гендерного конфликта. Это поздний рассказ «Вольфганговна и Сергей Иванович», который, конечно, хочется воспринимать не как утопию, а как реальность, как редкие ее проявления, укрепляющие веру в положительно-прекрасное в человеке, о котором толковал еще Достоевский. Татьяна Вольфганговна, нашедшая свое счастье в запоздалом браке, вначале никаких шансов на него не имела. Об этом прямо и недвусмысленно сообщает автор буквально с первых строк произведения, ставя свою героиню в конфликтные отношения с действительностью. «Собственно говоря, надежд на брак у Татьяны Вольфганговны не имелось никаких. (...) Ей должно было исполниться тридцать лет! Татьяна была похожа на Гете, в честь которого, кстати, ее бабушка неосторожно назвала своего единственного сына». Фигурой сухопарая, работала она на фабрике игрушек в сугубо женском коллективе и из имущества имела только койку в бабушкиной комнате, часть шкафа, книжные полки числом три штуки и небольшой письменный стол...»

Ничего не предвещало счастливой семейной жизни и у преподавателя рисования в том же клубе Сергея Ивановича (пример отца, бросившего семью, феминное воспитание), разве что

трогательная братская привязанность к скрипачу соседу да тоска по недавно умершей матери, с образом которой связано его представление о семейном уюте. Сергей – «маленький крепыш, похожий на безрогого телка, - был фронтовик и художник без места, закончил училище, картины писал, складывая их под кровать, а зарабатывал свои гроши именно по клубам. Дети его любили и боялись. Буквально трепетали. Он вечно таскал при себе альбом. В любую свободную минуту он присаживался и делал наброски, мечтая написать большое полотно на выставку. Встреча Татьяны и Сергея похожа на чудо, чудо преображения героини, увлеченной своим скромным, но настоящим творчеством балетного педагога. Получив от директора клуба заказ на декорацию к ее новогоднему спектаклю (не забудем, что это были еще советские времена). Сергей Иванович вошел в танцкласс. «Навстречу ему по полуистертому красному ковру, приплясывая на цыпочках и при этом обернувшись к пианино, летела с поднятыми вверх худыми руками девушка в белом.

«ОНА пришла в три часа дня. Открылась дверь, и вместе с боем часов на Спасской башне (так ему показалось, а на самом деле это билось его сердце) появился тонкий силуэт, бледное лицо. Серые глаза вдруг вспыхнули:

– Боже! Какое чудо! Усадьба! Пруд! Сирень!

Она снимала варежки, пальто, а сама все смотрела на декорацию Сережи, не в силах оторвать от нее своих небольших сияющих глаз. Она была похожа теперь на какой-то из портретов Тернера – нежное продолговатое лицо, нос с небольшой горбинкой, туманный взгляд...

– Я вас буду писать, – вдруг произнес он».

Петрушевская ограничилась лишь одним штрихом к изображению этой возвышенной, родившейся из душевной близости и сходства вкусов, подлинной интеллигентности, любви: «после концерта он дождался Татьяну и проводил до самого ее подъезда. Они оба всю дорогу молчали. У дверей Сергей Иванович взял ее за варежку и прижал эту варежку к своей груди обеими руками». Потом. На Новый год – разговор с бабушкой... А итог счастливой жизни (и благополучное разрешение первоначального конфликта героини с жизнью) только в авторском постскриптуме: «P.S. Не-

давно я надписывала книги двум внукам Татьяны Вольфганговны и Сергея Ивановича. Внуки, Вава и Митя, носились как бешеные с игрушками: из дома только что уехала шумная французская родня... »

Ничего похожего на иронию и гротеск, обычно свойственные Петрушевской! У писателя, что является большой редкостью для ее творчества, получилась трогательная, простая и легкая история любви с happy end. Женская природа ее творчества (в отличие от андрогинии Т.Толстой) воссоздала-таки сентиментальную историю идеальной любви, надежда на которую греет сердце каждой женщины.

Гендерные конфликты в малой прозе Улицкой напоминают, конечно, конфликты в рассмотренных выше произведениях других авторов. Нельзя не согласиться с мнением, что «Людмила Улицкая свободно "цитирует" своих предшественниц, например, Петрушевскую или Татьяну Толстую, предлагая свои версии развития их сюжетов, свое понимание судеб чужих персонажей. Здесь переключки — не заимствования и не повторение кем-то пройденного, а остроумные вариации на заданные темы» (Казарина, 1996).

В отличие от Толстой и Петрушевской, переводящих гендерные конфликты в план отвлеченный, осложненный другими мотивами, Улицкая очень подробно раскрывает их и в непосредственной бытовой реальности. Собственно к ним и сводится все содержание таких рассказов, как «Дочь Бухары», «Чужие дети». В экспозиции рассказа представлена вполне счастливая и благополучная семья, прекрасные любовные отношения, в кульминации показана сложная жизненная ситуация, которая является испытанием как для мужчины, так и для женщины, проверкой их человеческих качеств, и далее автор показывает нам способы выхода героя и героини из трудностей, модели поведения в сложившихся обстоятельствах.

Наиболее ярко гендерный конфликт выражен в рассказе Улицкой «Чужие дети». Его нелепость подчеркивается экспозицией, рисующей взаимоотношения почти идиллические. Героиня рассказа Маргарита выходит замуж по любви, она счастлива в браке. Перед отправкой на фронт Серго провел чудом доставшуюся ему прощальную ночь, и рано утром Маргарита поехала прово-

жать его в Мытищи, где стоял эшелон, еще не зная, что в ней зародилась новая жизнь.

После рождения двух дочек Серго получил телеграмму. Однако он принял новость о рождении детей, как прямое доказательство неверности горячо любимой жены. Придумав себе нереальную историю и поверив в нее, он в письме дает жене свободу. Вынести такой удар героине не под силу, ей больно и за себя, и за своих дочерей, и за мужа: все они теперь несчастны. Распад семьи для Улицкой сравним с катастрофой, с полным разрушением жизни человека. И как следствие этой трагедии – уход Маргариты в мир иного разума и мироощущения: «Получив письмо, Маргарита снова легла ничком на кровать и обратилась к мужу с длинным монологом, который первое время был бурным и беспорядочным, а со временем превратился в однообразное кольцевое построение: мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих, а ты говоришь, что это не твои дети, но я ни в чем не виновата перед тобой, как же ты можешь мне не верить, ведь мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих...»

В сравнении с Петрушевской Улицкая очень подробна, даже излишне подробна в изображении всех перипетий конфликта (в этом плане она очень традиционна). Она скрупулезно отмечает все особенности поведения героев, в том числе и мужчины, хотя изображает их явно женским взглядом. Пережив адскую полосу ревности, Серго крепко решил, что вычеркнул недостойную жену из своей жизни. Но оказалось, что он и себя как будто вычеркнул из списка живых (вероятно, тем самым и обманул смерть, она его не замечала). Участник всех больших танковых сражений войны, от Курского до боя на Зееловских высотах, он ставил на ход подбитые танки, не раз выводил из окружения отремонтированные им машины — однажды в отступлении он остался чинить подбитый танк в жидком скверике отданного города и вывел его ночью, когда город был полон немцами.

Судьба героев рассказа подтверждает мысль Платона о двух половинках, которые разбросаны по свету, но обязательно должны найти друг друга, чтобы быть счастливыми и гармонич-

ными. Только в единении мужского и женского начал есть продолжение жизни и любви.

Улицкая очень подробна в изображении не только развития гендерного конфликта, но и его кульминации. Герой все-таки вернулся в дом, где он был счастлив: «Была середина июля, раннее утро. Он приехал в Москву ночью и несколько часов провел перед домом, где прошли самые счастливые годы его жизни. Он не мог решить, войти ли в этот дом или сразу ехать дальше, в Ереван, к братьям, сестрам, народившимся новым племянникам. В болезнь Маргариты он никогда не верил и смертельно боялся, что на его звонок ему откроет дверь скрипач Миша, и тогда он убьет этого недоноска, убьет к чертям собачьим, просто задушит руками. Серго хрупал своими непревзойденно белыми зубами и кидался прочь от этого проклятого дома. Выходил к Никитским воротам, сворачивал на Спиридоновку, делал круг и снова возвращался к милому дому в Мерзляковском переулке. В начале седьмого он окончательно решил уезжать, бросил прощальный взгляд на свое бывшее окно во втором этаже и увидел, как раздвинулись знакомые занавески, и узнал руку тещи в тусклых перстнях».

В квартире Серго видит двух девочек, испугавшихся мужчины. Видит тяжело больную (из-за него) жену: «Бледенькая Маргарита, похожая на газель еще больше, чем во времена юности, с полуседой головой, посмотрела на него рассеянным взглядом и закрыла глаза. Она разговаривала со своим мужем и не хотела отвлекаться». Как справедливо замечено критикой, у Улицкой феномен женского безумия всегда загадочен, непознаваем, ибо не исчерпывается ни виной, ни даже ее признанием. Герой мучительно делает внутренний выбор: даже увидев больную жену, он все еще считает ее изменницей. Но при виде детей «чугунные небеса, которые он носил на своих окаменевших плечах, дрогнули (...) Горькие тяжелые небеса трескались, двигались, опали кусками. Гулкая боль шла от сердца по всему телу — как будто с него спадали запекшиеся черные куски окалины, — и в этой боли была сладость освобождения от многолетней муки». После тяжелого заболевания тещи он берет на себя все житейские заботы о детях. «...Он кормил их, переодевал, сажал на горшок. Душа его стонала от счастья...».

Преодолев внутренний конфликт, герой рассказа «Чужие дети» приходит к счастью, к гармонии: «Вынимая их по вечерам из большого жестяного таза, касаясь их телец через махровое полотенце, он испытывал острое наслаждение. Он не обращал внимания на чайного цвета родинки, украшавшие детские ягодицы. И единственным человеком, который мог бы ткнуть его в плоский зад, в самую середину родинки в виде перевернутой короны, была его бедная жена Маргарита, которая все сидела в своем кресле и разговаривала с мужем, которого она так любила». В последнем абзаце рассказа автор использует прием внешнего маркера, подтверждающего родство отца с дочерьми.

Но главное в том, что судьба героев рассказа подтверждает мысль Платона о двух половинках. Конфликт в рассказе Улицкой «Чужие дети» является, по классификации В. Хализева, внутрисюжетным, он традиционен и архетипичен, локален и преходящ; говоря словами писателя, нуждается в разрешении.

Таким образом, гендерные конфликты заняли ведущее место в современной прозе. Писатели репрезентируют разные типы конфликта, в том числе раскрываемые в смысловой оппозиции («Бедная Шура» Т. Толстой), в образах реальных противоречий в рассказах Л. Петрушевской «Темная судьба», «Случай Богородицы», «Отец и мать», в мелодраматической событийной коллизии («Чужие дети» Л. Улицкой). Наиболее перспективным нам представляется художественный поиск Л. Петрушевской, что могут подтвердить ее другие, многочисленные рассказы.

При всем своеобразии творческих индивидуальностей этих писателей в их рассказах просматривается определенная типологическая общность. Конфликты отражают общность социально-исторических ситуаций, в которых оказываются их героини, ситуации, в которых женщина ощущает свое противостояние сложившемуся укладу жизни. В конфликтах, в рассмотрение которых вовлекаются факты гендерного поведения героинь и героев, нередко наблюдается смена гендерных ролей. По содержанию рассмотренные гендерные конфликты можно отнести к любовным и семейным, по особенностям художественной структуры – к смысловым оппозициям и к конфликтам событийного характера. Исходя из гендерной типологии творчества авторов-женщин, можно сказать,

что гендерные конфликты в рассказах Т. Толстой нередко разрешаются с маскулинной точки зрения («Поэт и муза»), в рассказах Л. Петрушевской с маскулинно-феминной («Отец и мать», «Случай Богородицы» и др.), у Л. Улицкой с феминным, характерным для женской прозы мелодраматизмом («Чужие дети»).

Глава №4. Хронотоп как слагаемое женской картины мира

Гендерный конфликт, как и быт-бытие героинь (и противопоставленных им героев), в женской прозе раскрываются в условиях своеобразного хронотопа – единства пространственно-временного континуума, играющего сюжетообразующую роль в произведении. Хронотоп составляет основу женской гендерной картины мира. Как отмечалось в критике, он поднимает словесную ткань до образа бытия как целого, даже если герои и повествователь не склонны к философствованию. Время и пространство составляют основу сюжета, и через сюжетные перипетии женской прозы мы можем выйти на гендерную картину мира.

М. Бахтин, который ввел термин хронотоп, считал, что и временные и пространственные отношения всегда эмоционально, ценностно окрашены. В работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин дает такую классификацию: хронотопы бывают идиллические, мистериальные, карнавные, хронотопы пути (дороги), порога (кризиса и переломов), провинциального городка с его монотонным бытом. Хронотоп большого города с его сумасшедшим ритмом, давящим на женщину: это тоже монотонность, но особая. Очевидны и разрушительные тенденции в его изображении у Татьяны Толстой. Она пишет, что, хотя город с высоты окон дома “сияет вязанками золотых огней, радужными морозными кольцами, разноцветным скрипучим снегом” («Факир»), виден “черный провал первых этажей, и то, как по кольцу Москву окружает “бездна тьмы”, на краю которой живут ее бедные герои, приманенные яркими огнями фальшивого фасада, фальшивого уюта и фальшивого “хозяина” квартиры в этом доме.

Гендерная картина мира в женской прозе фактически сужена до пространства городской квартиры. В рассказе Т. Толстой «Факир» - это символ уюта и благоденствия: «Программа вечера

была ясная: белая хрустящая скатерть, свет, тепло, особые слоеные пирожки по-тмутаракански, приятнейшая музыка откуда-то с потолка, захватывающие разговоры». Настроение рассказчицы определяется как ситуативно - предвкушением предстоящей встречи, так и свидетельством изменения самой привычной и, очевидно, надоевшей обстановки квартиры. Подробнейшая предметная детализация завершает картину пространства, вплетаемую в гендерную картину мира. «Что-то неуловимо новое в квартире... а, понятно: витрина с бисерными безделушками сдвинута, бра переехало на другую стену, арка, ведущая в заднюю комнату, зашторена, и, отогнув эту штору, выходит и подает руку Алиса, прелестное якобы существо».

Одна из ярких особенностей творчества Толстой – ее талант одухотворять мир вещей, абстрактный мир, чудесным образом преобразует реальность, творит новую, преображая и Дом.

«Витые ложечки, витые ножки у вазочек. Вишневое варенье. В оранжевой тени абажура смеется легкомысленная Маргарита. Да допивай ты скорее! Дядя Паша уже знает, ждет, распахнул заветную дверь в пещеру Алладина. О комната! О детские сны!

О дядя Паша – царь Соломон! Рог Изобилия держишь ты в могучих руках! Караван верблюдов призрачными шагами прошествовал через твой дом и растерял в летних сумерках свою багдадскую поклажу! Водопад бархата, страусовые перья, кружева, ливень фарфора, золотые столбы рам, драгоценные столики на гнутых ножках, запертые стеклянные колонны горок, где нежные желтые бокалы обвил черный виноград, где мерцают непроглядной тьмой негры в золотых юбках, где изогнулось что-то прозрачное, серебряное...» («На золотом крыльце сидели...»)

«Чайник вскипел. Заварю покрепче. Несложная пьеска на чайном ксилофоне: крышечка, крышечка, ложечка, крышечка, тряпочка, крышечка, тряпочка, тряпочка, ложечка, ручка, ручка. Длиннен путь назад по темному коридору с двумя чайниками в руках. Двадцать три соседа за белыми дверьми прислушиваются: не капнет ли своим поганым чаем на наш чистый пол? Не капнула, не волнуйтесь. Ногой отворяю готические дверные створки. Я вечность отсутствовала, но Александра Эрнестовна ме-

ня еще помнит. Достала малиновые надтреснутые чашки, украсила стол какими-то кружавчиками, копается в темном гробу буфета, колыша хлебный, сахарный запах, выползающий из-за его деревянных щек. Не лезь, запах! Поймать его и прищемить стеклянными гранеными дверцами; вот так; сиди под замком. Александра Эрнестовна достает ч у д н о е варенье ...»

Метафоры и сравнения Толстой оригинальны и естественны, она не обходит вниманием бытовые подробности жизни женщины. В традициях патриархальной культуры домашние обязанности, а в том числе и все, что касается кухни, вменяются женщине, в этом видится ее гендерная роль и предназначение во взаимодействующей паре мужчина/женщина.

Из изученных нами произведений женской прозы только в рассказах Татьяны Толстой образ пространства – городской квартиры – выходит за пределы гендерного обыденного мира, поданного через восприятие женщины, в рамках ее индивидуальных переживаний. В рассказе Т. Толстой «Факир» городская квартира вписана в образ высотного дома, символ тоталитарной власти (что соответствует и историческим реалиям). Автор не забывает сказать о «всяких зодческих эдакостях, штуkenциях и финтибрясах». Обилие подтверждающих эту мысль деталей тоже подтверждает склонность женского взгляда к подробностям, но ироническая жестокость этого взгляда диктует автору совсем иное направление мыслей. «Так и чудится, что сейчас протрубят какие-то трубы, где-то ударят в тарелки, и барабаны сыграют что-нибудь государственное, героическое». «Черный провал первых этажей», как и окружающая Москву «бездна тьмы», своей контрастностью вносит тревожно-трагическую ноту и в описание городских квартир, которые жмутся на московских окраинах (называемых теперь спальными районами).

Герои и героини Людмилы Петрушевской, как отмечалось в критике, также постоянно стремятся войти в дом, в квартиру, закрепиться в ней, выжить, “получить прописку”. Дом, квартира, комната для них - синоним спасения, выживания. Их жизнь протекает на пороге. Квартира становится своего рода священным местом. В пьесе “Сырая нога, или Встреча друзей” в “своем кругу” (постоянный хронотоп Петрушевской) вдруг, в разгар пирушки

друзей, появляется некто со стороны - человек, которому негде ночевать ("из Воркуты, проездом в Дрезну"), мечтающий остановиться в этой квартире. Конфликт проистекает именно из этого желания - героя сначала агрессивно выкидывают на лестницу, потом, так же неожиданно, оставляют и даже приглашают выпить, обнаруживая общих знакомых (принимая в "свой круг").

Пространство города – среда обитания героинь Петрушевской, которая иногда раскрывается отдельными штрихами, такими, как телефонный звонок, отъезд в такси в рассказе «Милая дама». Человек сидит в такси на заднем сиденье и посылает прощальную улыбку снизу вверх, адресованную молодой женщине, "милой даме", с которой расстается навсегда. То, что читателю сообщается о нем и о ней, пристегнуто именно к этому моменту: в центре сюжета – одна прощальная сцена. Не развертывая, а, наоборот, сворачивая жизненное событие, Петрушевская вычленяет в нем проходной эпизод: телефонный разговор, отъезд в такси. Но в сочетании с подброшенными деталями, дорисовывающими ситуацию, создается ощущение всей полноты жизни. И по прочтении рассказа с внезапной счастливой ясностью мы постигаем сжатое жизненное пространство в сопровождении яркого эмоционального порыва.

Свернутость сюжетов Петрушевской объясняется необычно сильным для прозаика волнением души, ее "тяжелым напряжением". Словно оно не позволяет вести последовательный рассказ, не дает возможности спокойно излагать события, вместо этого крупным планом продумывает отдельные подробности. То же наблюдается в рассказе «Удар грома». Само название концентрирует внимание на одном моменте. В этом рассказе в первом абзаце встречается «может быть» - неопределенность, неуверенность рассказчицы-горожанки, стремление уйти «из проблемы». Внезапное вмешательство в телефонный разговор третьего лица, очевидно, по параллельному телефону, было воспринято героиней как удар грома и положило конец и телефонному разговору и вообще знакомству. Между делом выясняется характер восьмилетних отношений действующих лиц — некоего Зубова и его приятельницы Марины. Но все эти сведения предстают как дополнительный материал к минутной ситуации телефонного разговора, сюжет будто

застывает на своей кульминационной точке. Однако попутно выясняется масса подробностей, составляющих предысторию и характеризующих общую картину действия. Получается, что смежные обстоятельства влияют на наше понимание происходящего в гораздо большей степени, чем эпизод, оказавшийся в центре внимания. Не развертывая, а сворачивая событие, Петрушевская выделяет в нем, казалось бы, несущественный эпизод - телефонный разговор, который по сути дела и есть главное в рассказе.

Если же героиня оказывается за пределами города, как в рассказе Л. Петрушевской «Новые Робинзоны», то ее быт и дом все равно не похожи на дом, например, в деревенской прозе, да и отношение к ним у его хозяев совершенно другое. «Дом был куплен как бы на развал, мы жили и пользовались им, ничего не поправляя...» И еще: «Это дом в деревне, глухой и заброшенной, где-то за речкой Морой, дом, куда можно ехать только с грузом набранных продуктов».

Функциональная роль внутреннего строения и интерьера такого деревенского дома фактически повторяет своеобразие городского жилища. «В комнате девочки находилась детская кровать, раскладушка, шифоньер с вещами всей семьи, запертый на ключ, ковер и полки с книгами...»

Еще в одном рассказе Петрушевской - «Через поля» - герои в конце ждут «теплый дом», где сидят за столом друзья («пиршественный» образ, характерный для всего творчества Петрушевской). Тепло еды и питья, тепло дома и друзей «греет душу после долгого и трудного пути». Автор-героиня сознает, что «завтра и даже сегодня меня оторвут от тепла и света и швырнут опять одну идти по глинистому полю под дождем». В этом рассказе открытое природно-историческое пространство уподобляется жизненному пути человека и человечества: через «голую, абсолютно голую разбитую землю, ливень и молнии». В эту землю что-то когда-то было посажено, но «не выросло пока что ничего». Встреча с природой и историей, с жизнью, смертью испытывает все силы человека. В этом испытании обнажается естество, которого он, человек цивилизации XX века, стесняется («Я стеснялась тогда всяких проявлений естества и больше всего своих босых ног», - признается героиня рассказа «Через поля»).

Интересно подано художественное пространство и в рассказе Петрушевской «Незрелые плоды крыжовника» - через контраст, как противопоставление сказочно красивого в детском восприятии здания туберкулезного санатория на фоне не менее прекрасной природы и московской квартиры. В первом описании мы встречаемся с возвышенным лирико-романтическим стилем, знакомым по многим произведениям русской классической литературы: «Это была осень, и дом, двухэтажный, бревенчатый, с галереями вдоль спален на втором этаже, стоял на берегу большого пруда, как многие барские усадьбы. Вокруг простирался осенний парк с аллеями, полянами и домами, и запах палой листвы пьянил после городской гари — деревья стояли именно в золотом и медном уборе под густо-синими небесами». Это был «мир каскадов и резьбы по бронзе, мир счастья, подвигов, чудесных спасений и великой любви», - признается героиня – вдохновивший когда-то двенадцатилетнюю девочку на прекрасное сочинение – предмет гордости «лесной школы», сочинение юного автора, который «нагромоздил описание на описание, хрусталь на багрец, золото на ниспадающие каскады, бирюзу на резьбу, кристаллы на кораллы, и удивленная, даже пораженная учительница по русскому, красавица в хрустящем кожей корсете, костный туберкулез, дала прочесть мое сочинение всем учителям и потом прочла его вслух в классе».

Однако тот мир каскадов и резьбы по бронзе, мир счастья и воображаемых подвигов и великой любви, «тот мир не мог существовать в условиях Москвы, в коммуналке, среди соседей, в нашей комнате, заставленной книжными шкафами, в которых подло прятались клопы, а спать можно было только на полу под столом», «надо было ждать под дверью то ли уборной, то ли ванной».

Уже после того, как нами был в основном выявлен гендерный аспект топоса женской прозы, мы познакомились с работой Натальи Каблуковой о драматургии Петрушевской, и хотя томский автор не касалась ни проблем гендера, ни прозы, очевидно, что это одна из лучших работ по проблеме городского пространства. Некоторые ее наблюдения позволяют экстраполировать наши выводы о специфике художественного пространства прозаиков-женщин на другие литературные роды. В частности ею замечено, у Петру-

шевской «быт проявляет бытийный пласт существования персонажей» (Каблукова, 2003:88).

Аналогичные подробности даны в рассказе Л. Улицкой «Зверь»: «Сереже приспичило сразу после смерти мамы объединить их небольшую уютную квартиру на Беговой и мамину однокомнатную в эти хоромы, и отговорить его Нине не удалось. Он и слушать не хотел ни о последнем этаже, ни о протечках на потолке».

Но и городская квартира способна выполнить функцию Дома.

В рассказе Улицкой «Чужие дети» любовь героев к дому – это сильнейшая страсть не только для героинь рассказа «их дом – это место, где они любили, были любимы и счастливы, где росли и будут расти их дети», но и для Серго, казалось бы разлюбившего Маргариту: «Он вошел в парадное и едва не потерял сознание от запаха стен — как если бы это был запах родного тела». Ее же «Лялин дом» - рассказ о женщине, без которой нет дома. Есть женщина – есть дом, в понимании уютного и душевно манящего места, где каждый любим, понят и принят. Ольга Александровна, перед тем, как зайти к заболевшему товарищу сына, «приняла горячую ванну, намазала распаренное лицо густым, лимонного запаха кремом, прибрала слегка на кухне, позвонила двум-трем подругам и заварила свежий чай. Сделала два толстых бутерброда с сыром, поставила на поржавевший местами жостовский поднос чашку со сладким чаем и тарелку с бутербродами и, накинув поверх старого шелкового халата вытертую лисьей шубу, прямо в шлепанцах на босу ногу вышла на черную лестницу, чтобы отнести незамысловатую еду заболевшему Казанове». Слабость женщины, отдающейся товарищу сына, наказана безумием, а понимание утраты дома рождает бесконечную жалость к олицетворяющим его предметам: «Все она мысленно гладит рукой, ласкает и твердит про себя: бедная девочка... бедная кастрюлька... бедная лестница... Она немного стесняется своего состояния, но ничего не может с этим поделать».

Обилие деталей топоса складывается в определенную картину мира, которая создана на основе женского восприятия. В так называемой «городской» прозе, представленной прежде всего

повестями Ю. Трифонова, таких описаний даже в подчеркнuto «квартирном» «Обмене» (1969) не найти. Единственная деталь интерьера, на которую обратил внимание герой повести Дмитриев, это то, что в комнате, где когда-то он начинал свою жизнь с Леной, «красивые зеленого цвета обои с давленным рисунком заметно выцвели и полысели» (Трифонов, 1988:58). Это символ кризиса их семейных отношений в связи с затеянным женой квартирным обменом. Никогда раньше не соглашавшаяся «съехаться» со свекровью, Лена, узнав о ее неизлечимой болезни, теперь откровенно и цинично торопит события, ускоряя смерть женщины, сразу догадавшейся о причинах такой внезапной заботы. Нравственные муки Дмитриева и составляют экзистенциальное содержание этой повести, художественное пространство которой совершенно непохоже на то, которое изображено в анализируемых женских повестях. В определенной мере подробности могли бы присутствовать, например, в рассказе В. Астафьева «Людочка», где в центре женский образ, но и здесь в описании жилища женщины, приютившей Людочку, такого обилия подробностей нет. В женской же прозе они не только наличествуют, но образуют фокус изображения художественного пространства, определяя и своеобразие сюжетных линий, раскрывающих образы героинь. Горьковское понимание сюжета – «связи, симпатии, антипатии, вообще взаимоотношения людей» реализуется именно через обилие деталей подчеркнuto гендерной картины мира женской прозы.

У Л. Петрушевской такие детали могут быть и распространенными и единичными, вырастающими до символа. В последнем случае они даже не связаны с сюжетной линией как, например, в рассказе «Милая дама». Упоминание о телефонном звонке и об отъезде в такси ничего не добавляет к истории прощания героев, проступающих в рассказе неясным силуэтом, но эти упоминания создают экстерьер городского пространства.

Следует подчеркнуть и своеобразие временных параметров в женской прозе. Как и пространственные отношения, временные, так же эмоционально, ценностно окрашены (М. Бахтин). Примечательной вехой современного литературного развития считается обращение к памяти персонажа как внутреннему пространству для временного развертывания событий. Тогда «на экран припомина-

ния могут проецироваться время и пространство целой человеческой жизни» (ЛЭС, 1987, с. 489). Это подтверждает рассказ Т.Толстой «Милая Шура», в котором поведение героини – Александры Эрнестовны раскрывается в двух временных планах. В настоящем: «Александра Эрнестовна кричит и на шаривает узловатыми ступнями тапки.

- Сейчас будем пить чай. Без чая никуда не отпущу. Ни-ни-ни. Даже и не думайте.

Да я (констатирует рассказчица – Г.П.) никуда и не ухожу. Я затем и пришла - пить чай. И принесла пирожных. Я сейчас поставлю чайник, не беспокойтесь. А она пока достанет бархатный альбом и старые письма».

Специфика рассказов–воспоминаний Т.Толстой, по мнению А.В. Пупишева, заключается в том, что для их героинь время остановилось: их временное восприятие становится похожим на детское, но его направленность обратная: «их настоящее - это уже не сегодняшнее завтра, а сегодняшнее вчера и даже сегодняшнее позавчера» [Пупишев, 2005:28]. Используя прием точечных отражений, Толстая расписывает время жизни героев в сравнении с временами года и применяет ряды ассоциаций, которые в сознании читателя позволяют соединить природный и жизненный циклы, что позволяет подчеркнуть движение времени: «...Еще чаю? Метель ...Еще чаю? Яблони в цвету. Одуванчики. Сирень. Фу, как жарко. Вон из Москвы - к морю. До встречи, Александра Эрнестовна! Я расскажу вам, что там - на том конце земли. Не высохло ли море, не уплыл ли сухим листиком Крым, не выцвело ли голубое небо? Не ушел ли со своего добровольного поста на железнодорожной станции ваш измученный, взволнованный возлюбленный?»

В рассказе Т. Толстой «Любишь – не любишь» уход гувернантки отмечен не радостью и избавлением, как считают юные героини, а замыканием хронокруга. «Подобная временная организация текста характерна и для остальных рассказов: из неизвестности, то есть неопределённого, вечного времени, возникает и главная героиня рассказа "Огонь и пыль" Светка-Пипетка, и герой рассказа "Факир" Филин. Но в неизвестность они и отсылаются» [Пупишев, 2005].

В прозе Л.Петрушевской, по наблюдениям А. Бастрикова и др., идея цикличности, свойственная мифологической модели, пронизывает весь пространственно-временной каркас, в котором осуществляется жизнь героини. Время в текстах представляется как последовательность повторяющихся однотипных событий, "жизненных кругов", при этом семантика круга закладывается либо в названии ("Цикл", "Свой круг"), либо в начале текста: У Мариши по пятницам сбор гостей» (Бастриков, 2004). Литературовед отмечает, что фразы о силе Судьбы и роковых обстоятельствах помещены Петрушевской в контекст вечного повторения, что наполняет их более глубоким содержанием: «Но все повторялось, и Татьяна начала жаловаться на повторность мыслей и чувств, она жаловалась, что у нее такое ощущение, будто ее загнали в темную клетку, где она должна вертеться. Она жаловалась на верчение в одном кругу ассоциаций и в одном кругу лиц» ("Цикл").

Оригинальна у Петрушевской и символика времени. Если в рассказах Т.Толстой даже известие о смерти героини застаёт рассказчицу в жаркий летний полдень, то Петрушевская из двух параллельных временных потоков жизни – «день» и «ночь» выбирает «время ночь». И в буквальном хронотопе – время действия в произведении, и в символическом значении как мрак существования героев. Персонажи повести «Свой круг» собираются на свои «тусовки» ночью, Анна Адриановна пишет свои записки ночью, героиня рассказа «Платье» «канула в ночь», так как «ночь» - среда обитания человека, им самим выбранная, она разрушает человеческое в нем. Но, оказывается, все-таки трудно смириться с этим «ржавением, вроде водопроводной трубы». В рефлексии героев обнажается это пронзительное осознание добровольно теряемой ценности собственного бытия» (Сушила, 2001).

Время у Петрушевской обнаруживает себя в измененных (зачастую парадоксальных) не только состояниях, но и статусах героев, перипетиях семейной и личной жизни. Героиня рассказа «Свой круг», находясь у Сержа с Мариной в квартире, погруженной в звуки магнитофона и взрывы хохота, где тем не менее спит их дочь Соня, подчеркивает для себя: «Теперь она моя родственница, можете себе представить, но об этом впереди. Моя родственница теперь также и Мариша, и сам Серж, хоть это смешной

результат нашей жизни и простое кровосмешение, как выразилась Таня, когда присутствовала на бракосочетании моего мужа Коли с женой Сержа Маришей, - но об этом после».

У Л. Улицкой художественное время наиболее адекватно реальному. Оно течет строго в реальной последовательности («Чужие дети», «Бедная счастливая Колыванова» и др.). Но, несмотря на своеобразие каждой творческой индивидуальности, в рассказах всех трех писателей женщин, время предстает как движение любовных и семейных конфликтов.

Анализом своеобразия хронотопа в женской прозе можно заключить исследование специфики творчества авторов-женщин. Доминанты внутреннего мира героев, специфика их поведения, рассмотренные в первой главе, дополняются своеобразными гендерными конфликтами, которые реализуются в пространственно-временном континууме женской прозы.

Лекцияб. Мысль семейная в творчестве Т.Толстой, Л.Петрушевской, Л.Улицкой

Гендерный подход в науке основан на идее о том, что важны не биологические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое придает общество этим различиям. Важны их социокультурная оценка и интерпретация, а также построение на основе этих различий системы властных отношений. Анализ категории «гендер» позволил представить этапы его становления как термина, имеющего особый статус и структуру. Гендер отражает сложный социокультурный процесс формирования (конструирования) обществом мужских и женских ролей, подчеркивает различия в поведении, ментальных и эмоциональных характеристиках человека того или иного пола. Результатом этого процесса, его теоретического осмысления также является социальный конструкт «гендер». Важными элементами создания гендерных различий являются противопоставления «мужского» и «женского» (оппозиция маскулинного и фемининного) и имеющего многовековую историю подчинения женского начала мужскому началу.

Основой гендерных исследований является не просто описание разницы в статусах, ролях и иных аспектах жизни мужчин и женщин, а анализ феноменов власти и доминирования, утверждаемых в обществе через гендерные роли и отношения. Нами учтен тот факт, что в отечественной критике конца XX века шла то затихающая, то вновь вспыхивающая полемика об идентичности женского творчества, то есть о возможности женщин наравне с мужчинами создавать духовный продукт высокого эстетического качества, отличающийся, однако, женской спецификой. Гендерная идентичность обуславливает появление в произведении специфических тем, сюжетов, образов героев, определяет своеобразие психологического анализа и речевых характеристик персонажей и речи автора. «Женщина говорящая» становится не только объектом изображения, но и субъектом речи, носителем своего голоса в мире, рассказчицей своей беды и судьбы. Вопросы идентичности и типологии женского творчества решаются с помощью гендерного подхода, что позволяет говорить о том, что в науке о литературе наряду с социологическим, историко-функциональным и т.д. литературоведением появилась новая его разновидность – гендерное литературоведение.

Художественные трактовки женских судеб значительно разнятся в творчестве Т.Толстой, Л.Петрушевской, Л.Улицкой. «Мысль семейная», характерная для творчества подавляющего большинства авторов-женщин, в рассказах Толстой сменяется мотивом бессемейности, бездетности героинь, их полном одиночестве в мире. Одиночество это не кажется трагичным, как у Улицкой и особенно у Петрушевской: героини Толстой живут в своем особом мире – мире, обращенном к прошлому, где они были молоды и счастливы («Милая Шура»). Но авторов-женщин роднит отказ от этических императивов, предоставление героям-женщинам и мужчинам подлинной свободы действия, из которых и складывается многоцветность и непредсказуемость жизни. И это женский взгляд на мир.

Кроме приемов психологического анализа внутреннего мира и поведения героев, в области гендерной поэтики также выделены особенности художественного воплощения гендерных конфликтов. Анализ и интерпретация рассказов Т. Толстой «На

золотом крыльце сидели...», Л. Петрушевской «Спасибо жизни», «Случай Богородицы», «Отец и мать», «Незрелые ягоды крыжовника», Л. Улицкой «Дочь Бухары» и многие другие свидетельствуют, что типы гендерных конфликтов в современной женской прозе репрезентированы через абсолютную противоположность, несовместимость устремлений и надежд героинь с реальностью. Писатель-женщина, осознающая свою причастность к социокультурной функции женщины-матери, хранительницы очага, верной спутницы любимого человека, понимает, что данный процесс выражается в стремлении не просто художественно представить на читательский суд различные житейские конфликты, но и показать пути их решения с позиций высокой нравственности и подлинной человечности.

Своеобразие временных параметров в женской прозе, разумеется, не может быть сведено к однолинейной схеме. У Т.Толстой даже известие о смерти героини застаёт рассказчицу в жаркий летний полдень, а Л.Петрушевская из двух параллельных временных потоков жизни – «день» и «ночь» – выбирает «время ночь». В целом же временные штрихи в женской прозе взяты из бытового художественного пространства, соответствующего гендерной сущности ее героинь.

Гендерное литературоведение преследует две цели. Надо, чтобы не только литературовед мог интерпретировать произведение сквозь призму специфичности женского творчества, но чтобы и сами художники слова осознанно воплощали женскую специфичность своего творчества, искали только им присущие художественные приемы. Литературоведы-гендерологи (Т. Ровенская, Т. Мелешко, Е. Трофимова и др.) настаивают на изменении канона и на том, чтобы из него не исключались и женские тексты, чтобы они не дискриминировались и не были до конца опознаны в своей специфике. Гендерная интерпретация женской прозы позволяет сформировать новую идейно-эстетическую систему координат, дающих основание отказаться от рассмотрения женского творчества только с традиционной мужской точки зрения и опираться только на его достижения. Рассмотренные в работе рассказы Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой подтверждают, что в женской прозе зачастую предлагается художественное исследование

«прозы жизни», быта, лишённого духовного начала и радости; особое внимание уделяется феномену отчуждения, бездушия и жестокости в человеческих взаимоотношениях. Но не только. Нередко она несёт очищение от скверны жизни; постижение мира через себя ведёт автора-женщину к открытию новых смыслов обновления не только женщины, но и мужчины.

Мы даём себе отчет в том, что представленная в его исследовании в гендерном аспекте типология женской прозы нуждается в последующей конкретизации, и это составляет перспективу его дальнейшего исследования. Очевидно, здесь возможны и более тщательное отслеживание взаимозависимости гендерной поэтики и типологии творчества, и комплексный подход к исследованию гендерной идентичности авторов с помощью психологической диагностики, и привлечение данных читательской рецепции опять-таки рассмотренной в гендерном аспекте. Любые пути раскрытия типологии женского творчества будут способствовать более глубокому проникновению в природу женского творчества, что и составляет задачу современной науки о литературе.

Важнейшую роль в раскрытии гендерной проблематики играет художественный конфликт как социокультурный способ выражения гендерных противоречий в современном мире. Гендерологи отмечают значимость повседневного гендерного взаимодействия без видимых всплесков противоречий, но конфликтного по своей сути. В литературоведении можно говорить о разных уровнях художественных конфликтов, которые в основе своей являются конфликтами психологическими. Их содержание определяется противоречиями в интимных, семейных отношениях, которые в художественном произведении XX в. интерпретируются, с одной стороны, изменениями в гендерных ролях мужчины и женщины, а с другой – такой традиционной причиной, как неверность, чаще всего мужская; наконец, отдельных авторов, прежде всего Петрушевскую, интересуют гендерные конфликты на грани психической аномалии. На репрезентацию и разрешение художественных конфликтов оказывают влияние особенности творческой индивидуальности писателя. В отличие от Толстой и Петрушевской, переводящих гендерные конфликты в план, осложнённый

другими мотивами, Л. Улицкая раскрывает их в непосредственной бытовой реальности.

Своеобразие топоса в произведениях женской прозы определяется тем, что оно представлено городским пространством, прежде всего передаваемым обилием деталей.

В пространственно-временных представлениях, характеризующих литературное сознание в исторической перспективе, нарастает мера условности, и в прозе XX века уже не встречаются развернутые, подробнейшие описания художественного пространства. Однако в женской прозе обилие подробностей, увиденных женским взглядом, становится признаком гендерной поэтики.

Последовательно-подробное описание времени у Т.Голстой, прежде всего в «Реке Оккервиль», и сведение их к минимуму, к «свернутости» сюжета у Л.Петрушевской – это две стороны одной медали. Здесь можно увидеть некоторую необычность художественного времени, свойственную женской прозе. Более приближено к реальному художественное время Л. Улицкой.

Лекция 7. Концепция женственности в русской культуре

На уровне обыденного сознания женственность связана, прежде всего, с женщиной как полом биологическим, физически более слабым по сравнению с мужчиной, вследствие чего во многих культурах женщине отведена роль последовательной исполнительницы воли мужчины. Однако при обращении к более широкому контексту этого концепта, как к социальному конструкту, обнаруживается, что понятия женственность и женщина – отнюдь не идентичные.

Социальный конструкт женственности толкуется как социально-культурная категория. Идеология, политика, религия, искусство, в частности литература, – инструменты, принимающие активное участие в формировании женственности. По мнению И. Жеребкиной [Жеребкина, 1997: 118], женственность не укладывается ни в одну идентификационную форму, будучи всегда больше ее границ и пределов (Ро-

дина, Мать, Вечная женственность и т. д. и т. п.) Поиском смысла женственности заняты разные научные области, в числе которых философские, психологические, культурологические, социологические, искусствоведческие, литературоведческие исследования. Женственность, как правило, отождествляется с женским и означает снижение социального и культурного статусов, традиционно воспринимаясь как культурно вторичный феномен. Женское по сложившейся повсеместно традиции оказывается за границами нормы. То есть стереотипное понимание женственности связано, прежде всего, с гендерным неравенством. Гендерное неравенство в качестве социокультурного конструкта возникло на основе естественных, биологических различий между мужчинами и женщинами. Социальные нормы и роли постоянно меняются во времени, однако гендерная асимметрия остается почти неизменной.

Понимание концепта женщина и суть женственности в разные периоды развития человеческого рассматривалось далеко не однозначно. Светлый и темный лики женственности проходят через всю историю как зарубежной, так и отечественной культуры. Но несмотря на разность толкования этих концептов, многочисленные научные исследования показывают, что женское и женщина, как правило, ассоциируются с природным, с тем, что человек (мужчина) стремится покорить, подчинить, направить на службу себе и контролировать. Именно репродуктивные функции женщины сближают ее с природой, и на этой доминанте строится большинство умозаключений, то есть оппозиция женского и мужского становится оппозицией природного и культурного. Сообразуясь с традиционными, патриархальными подходами, женственность связывают с внешней привлекательностью, кротостью, несамостоятельностью, послушанием.

Репрезентацию женственности в истории культуры можно рассматривать исходя из разных оснований. Наметим лишь некоторые из них:

– в аспекте историко-культурного развития общества: первобытное общество;

– древние цивилизации, Средневековье, Возрождение, Новое время, Просвещение и т. д.;

– в аспекте ролевых субъектно-объектных отношений в семье: мать, жена, дочь, сестра, невеста;

– в аспекте социально-ролевой презентации в обществе: домохозяйка, работница, руководитель, бизнесмен и пр.;

– в социально-классовом аспекте: дворянка, крестьянка, мещанка, работница, предприниматель;

– в психолого-деятельностном аспекте: традиционная, героиня, демоническая женщина;

– в аспекте художественно-эстетической презентации женщины в качестве объекта творческого воплощения в литературе, живописи, скульптуре (муза, вдохновительница, чаровница);

– в нравственно-этическом аспекте на уровне символично-семиотическом: вавилонская блудница, Ева, великая грешница, Святая Магдалина, Святая Мария, Великая Праведница;

– в философско-символическом аспекте: Вечная Женственность, София – Премудрость Божья, Прекрасная Дама, Мать-Сыра Земля, Родина-Мать и т.д.

Все обозначенные аспекты взаимосвязаны и взаимобусловлены, в процессе социализации вступают в различные системные отношения иерархии и взаимодополнительности. Например, обращение к истории средневековой Руси доказывает, что не всегда наблюдалось приниженное положение женщины. В верхах России роль женщины в опреде-

ленные периоды истории была весьма велика. В докиевскую эпоху, как свидетельствуют многие исторические тексты (Е. Вардиман, И. Забелин, С. Кайдаш, В. Михневич, Н. Пушкирева, Б. Рыбаков, Г. Тишкин и др.), женщина обладала достаточно высоким статусом и престижем, властью и правами, включая возможность участвовать в военных действиях. Христианство, являясь культурной доминантой Древнерусского государства, тоже воспринимает женщину достаточно противоречиво. Если обратиться к литературе, в которой освещаются вопросы положения женщины в христианстве (С. Вербицкий, П. Евдокимов, Б. Романов, М. Степанянц, Д. Эдит и др.), то в целом можно обнаружить, что патриархальный характер общественных отношений долгое время не подвергался сомнению: религиозное право и институты, как правило, выступали стражами патриархального мироустройства. Наряду с отождествлением женственного с греховным, качества, которые свойственны женскому началу, в религии на протяжении всего Средневековья одобрялись и превозносились (смирение, самопожертвование, доброта, милосердие, вера, надежда, ненасытное сострадание и т.д.). Мужские же начала подвергались осуждению, хуле (гордыня, эгоизм, излишняя рассудочность, агрессивность). В церковно-монастырской литературе отечественного Средневековья чаще всего наблюдается представление о женщинах как дьявольском искушении, погибели для мужской души и тела. Одновременно презентуется снисходительно-доброжелательное отношение, например в Домострое, в котором определены нормы существования и поведения для доброй жены.

В Средневековье женщина не только Ева, сорвавшая запретный плод, вавилонская блудница, но и Дева Мария, Великая Праведница. Следует принять во внимание, что физический пол (sex) и гендер (как система социо-полоролевых

отношений) в славянском обществе никогда не совпадали, и несовпадение было временами особенно заметным. Так складывалась этнографическая реальность в России; женщинам на протяжении веков приходилось нести на своих плечах как мужские работы, так и мужские роли, мужскую ответственность. Между тем многие свидетели отмечали женобразие русских мужских лиц, специфический тип эмоциональности и капризности русских бояр, пассивность и мягкость русской души.

В целом, в воззрениях на женщину и женственность в древнерусских литературных источниках явно прослеживается тенденция, идущая от отцов церкви и заложенная в Священном Писании, связанная с зависимостью женщины от мужа своего. Если мужские качества долгое время принимались за эталон, то женские же расценивались как недостаток или отсутствие мужских. Большинство авторов средневековой Руси, следуя традициям Священного Писания, в оценке женской природы несут мысль, что женщина слабее мужчины в нравственном, интеллектуальном и физическом отношении. О немощной женской природе упоминается во многих древних литературных источниках.

При всей разности оценок женщины женственность испокон веков в русской культуре связывается с материнством, чадолюбием, ролью надежной хранительницы домашнего очага, опорой семьи, поддержкой и помощью мужчине, сострадательностью, милосердием. Это так называемые предписанные гендерные роли женщины, ее социокультурные конструкты. Социальная роль матери как основная надолго закрепится за женщиной. Материнство как основная ипостась женственности пройдет через всю историю отечественной культуры. Чадолюбие в связи с устойчивым стереотипом матери – это также одна из одобряемых черт идеала доброй жены, что отразилось как в дидактической литерату-

ре, так и в исторических портретах. Мать-Богородица воспринимается как чадолюбивая защитница православных не только от врага, но и от сурового Отца-Бога. Уже в ранних текстах обнаруживается иерархичность статусных предписаний мужчины и женщины. Но в то же время необходимость не только отцовского, но и материнского влияния на детей признается в сочинениях многих авторов.

Роль женщины как хорошей хозяйки дома всегда занимала одно из важнейших мест в структуре идеала женственности. Однако, рассматривая статус женщины дома и характер социальной организации, исследователи отмечают ее непрямой характер и указывают на то, что усложнение общественных структур влекло за собой снижение авторитета женщины в семье, сокращение ее имущественных прав, установление двойного стандарта норм поведения и морали и вместе с тем усиление неформального влияния женщин через более широкую сеть социальных связей за пределами семьи и домохозяйства.

Переломным веком считается XVII, когда нарушаются привычные устои общества, но в то же время достаточно еще крепки старые каноны, происходит активное освобождение от догматов церкви. Шел активный процесс обмирщения, разрушение традиционного средневекового мировоззрения, что отразилось и в вопросах пола. Крепло представление о самоценности земной жизни с ее радостями и невзгодами. Формировались новые идеалы и представления, моральные и этические нормы и вкусы, вступающие в противоречие с аскетическими канонами, утверждавшимися церковью, что отразилось в таких памятниках литературы, как Повесть о Савве Грудцыне, Повесть о Горе-Злосчастии. Однако позитивные изменения касались в основном мужчин. Если в среде дворянства грамотность стала заметно распространяться, то чрезвычайно слабо она проникала в среду женского насе-

ления, даже в семьях знати и крупного купечества женщины, как правило, были неграмотны. Их место было в девичьей в стороне от чужих глаз. В то же время женщина становится объектом изображения в литературе. Литература сыграла огромную роль в понимании культурного конструкта женственности, она углубила и актуализировала эти понятия, во многом определила становление и самоопределение женщины как личности. В середине XVII века появилась первая биографическая повесть как новое жанровое приобретение XVII столетия, которая была посвящена женщине. Это Повесть об Улиании Осоргиной, написанная муромским дворянином Дружиной Осоргиным, сыном Улиании. Автор создает образ энергичной и умной женщины, образцовой жены и хозяйки. Это первая в русской литературе биография женщины-дворянки.

XVIII век дал России представление о женственности в самом широком контексте: женщина-мать, хозяйка, чадолюбка, милосердница, опора мужу, но в то же время деловитая, властная, самоуверенная, неуправляемая. Но при всем кажущемся полифонизме восприятия женственности главным и доминирующим в российской культуре просвещенного XVIII века оставался культ матери и ее чадолюбие, что характеризовало и крестьянку, и дворянку.

Начало XIX века ознаменовано активной салонной (приватной) жизнью. Традиционно отношения между родителями и детьми в дворянском обществе складывались отнюдь не на уровне взаимопонимания и привязанности, в особенности, между матерями и дочерьми. Мать, по обыкновению не найдя ответного чувства в муже, пыталась найти его в сыне, но не в дочери. Многие теоретики утверждают, что с распространением идей просвещения в русском обществе внутрисемейные отношения стали меняться в лучшую сторону, что особенно коснулось отношений между матерями и

дочерьми. Русские женщины, не имея возможности изменить свою судьбу, пытались это сделать для своих дочерей, воспитывая в них самостоятельность, поддерживая интерес к образованию, ориентируя их на самостоятельную деятельность. Новый тип женщины приходит на историческую сцену истории в 30-40-е годы XIX в., ушла в небытие атмосфера салонов, роль женщины снова сужается рамками семьи, воспитанием детей.

Социальную мобильность женщин в русском образованном обществе, начиная с конца 50-х годов XIX века, принято обозначать как эмансипацию. Процессы женской эмансипации в русском обществе XIX века развивались в русле общих процессов либерализации русского общества. Происходит социальная дифференциация групп, становление социальных и культурных институтов. Идеи и личность Жорж Санд, поставившей вопросы о праве женщины на свободу чувств, сыграли огромную роль в появлении и распространении в России XIX века идей о ценности и независимости женской личности.

В середине – второй половине XIX века в России началось широкое движение женщин за равноправие, выразившееся в борьбе за доступ к образованию, за право на профессиональный труд, инициированное социальными потрясениями эпохи. Большую роль в развитии женского самосознания сыграли и западный феминизм, распространившийся в России в ходе европеизации российского общества, и российский нигилизм, ставший выражением умонастроений разночинцев, их реакцией на сложную социально-экономическую ситуацию в стране. Наиболее активное выражение в российском обществе получило стремление женщин к общественной деятельности, профессиональному равноправию, их попытки изменить устоявшиеся нормы поведения. Женщина наравне с мужчиной стала заниматься

предпринимательской деятельностью. При этом участие женщин в предпринимательской деятельности, имевшее место и в дореформенное время, воспринимались как нечто естественное в сложной личной ситуации, как жизненная необходимость, стремление обеспечить достойную жизнь себе и своим детям. Наиболее интенсивно процесс включения женщин в рыночные отношения и изменение их социальной психологии проходили в столичных городах, где роль женщин в общественной и культурной жизни была традиционно велика. В Москве и Санкт-Петербурге проживали представительницы наиболее влиятельной аристократии, финансово-промышленных семей и интеллигенции. Жительницы столичных городов существенно отличались от провинциалок, живших в условиях сохранения патриархальных традиций, жестко регламентированных норм поведения.

Гендерный стереотип дореволюционного периода предполагал в качестве положительных образцов сильного доминирующего мужчину и слабую, зависимую, пассивную женщину. Непротивление злу насилием – главная добродетель женского образа. При этом порицался авторитаризм хозяйки дома и слабость мужчины. Мужчина, не способный подчинить женщину, воспринимался как несостоятельный в социальном. Женственность идентифицировалась в первую со статусом домашней работницы.

В советском обществе парадоксально-зловещим образом осуществилась ленинская мечта: кухарка стала править государством. Многие проблемы духовного и социально-экономического кризиса России можно объяснить именно этим фактором, этой формой правления. Уравнение женщины в правах было одним из самых наглядных лозунгов революции и в то же время утопией. Постепенно исчезали в жизни, литературе, с экрана жертвы мужских страстей, принуждения, как и соблазнительницы эпохи нэпа. Женщина обго-

няла мужнину в труде и социальном статусе, становясь самой передовой. На смену семье приходил диктат государства и партии, на смену семейному патриархату – патриархат вождей. Психический склад русской женщины, ее самоотверженная работа на разных поприщах служили залогом ее богатейших возможностей, а творчество художников способствовало раскрытию ее потенциальных возможностей.

Литература, являясь средством всеобщей связи между людьми, в силу своей провидческой способности, предугадывает будущее, сосредоточивает своё внимание на актуальных явлениях, ещё ждущих своего научного исследования. Особенно это касается тех жанров, которым свойственна подчёркнутая социологизация, изображение человека в конкретном контексте экономических, социальных, политических связей, благодаря чему литературный персонаж приобретает чёткие социально-психологические очертания (очерковая, публицистическая литература). Во многом именно литературные героини немало способствовали переменам в поведении реальных женщин.

Так произошло в начале XIX века в связи с массовым увлечением идеями Ж. Санд и в 60-е годы после появления произведений, показывающих эмансипированных женщин и способствующих появлению нового конструкта женственности. Вопросы, которые литература ставила в своих произведениях, обсуждались в гостиных и салонах: проблема свободного выбора в любви для женщины, самостоятельное определение женского пути. Образ яркой, активной, сильной женщины, описываемый не раз в романах Ж. Санд, сформировал сознание многих российских женщин. В истории русской классической литературы дискурс женственности, идущий от Ж. Санд, прослеживается в таких разных произведениях, как Бедная Лиза, Вечера на хуторе близ Диканьки, Кроткая, Идиот, Крейцерова соната, Отец Сергей, Леди

Макбет Мценского уезда и многих других. Именно под влиянием французской романистки многие русские писатели обратились к женскому вопросу. А. Дружинин, А. Писемский, А. Островский, Н. Некрасов, В. Белинский, А. Герцен образуют в русском обществе 1840-1850-х годов направление, которое можно было бы назвать неофеминизмом. В основе литературной репрезентативности женственности лежит, с одной стороны, определенный тип, что несет определенную научно-логическую организацию, с другой – образ, включающий некое личностное, эмоциональное наполнение, идущее от создателя.

Таким образом, если в социуме всегда существует образ женщины, предлагаемый как идеальный, то поэты и художники, политики и модельеры, кино и театр приносят в мир тот образ женщины, который в данном социуме, в данное время является наиболее предпочтительным.

В русской культурной традиции есть своя специфика в понимании соотношения мужественного и женственного. Во-первых, в русской теологии пола дифференциация мужского и женского начал рассматривается как духовный принцип. Во-вторых, иная, по сравнению с западным подходом, роль женского начала – божественное, духовное начало ассоциируется с феминным.

В современной научной литературе отсчет русской культуры ведется от Крещения Руси, однако это не совсем верно. Древнейшая история славян не совсем ясна, в ней много спорного, но к 1-му тыс. н. э. появляется название Русь, под которым понимаются славянские племена Восточной Европы. Богатые традиции дохристианской культуры на Руси нашли отражение в фольклоре, в сохранившихся суевериях и наиболее древних ритуалах.

Язычество древних славян тесно связано с широким почитанием материнских культов. Б. Рыба-

ков[Рыбаков,1998:45] выделил 3 основных этапа в развитии язычества. Первый этап – упыри и берегини. Берегини – женские персонажи в славянской мифологии, они связаны с двумя понятиями – оберегать посевы и берег водного пространства. Иногда слово берегиня означает землю, это древняя богиня земли. Упыри – мужской образ, это исчадие ада, вампиры, сосущие кровь. Упыри и берегини, видимо, архаические названия двух противоположных начал злого и доброго, мужского и женского.

На втором этапе поклонялись Роду и роженицам. Род – божество, которое связано с водой, небом и молнией. Он отвечает за все три мира: верхний, небесный, средний – мир человека и природы и нижний. Рожаницы – древние мифические силы плодородия и самой жизни, которые покровительствовали женским работам и отвечали за плодovitость скота и богатый урожай, а также распоряжались судьбой человека.

Следует отметить, что на данном этапе противопоставление мужского – отрицательного и женского – положительного отсутствует. Род и роженицы играют большую роль в жизни славянина, они оба важны. На третьем этапе славяне молились Перуну, он – бог войны, грозы, грома. Можно отметить еще, что русы-язычники клялись Ярилом, Велесом, Родом, Хорсом. Эта группа божеств связана с плодородием.

Из женских имен данного периода до нас дошла Мокошь – богиня счастья, Лада – богиня брака и Леля, которая олицетворяла весеннюю зелень, расцвет и обновление природы. Все социально-значимые роли отданы мужским божествам, женские отвечают за домашний очаг, их воздействие на социальное пространство сужено до предела.

Кроме того, в пантеоне славянских божеств были и Девы-Перуницы, воительницы, которые сопровождали верховного бога в сражениях и битвах. Народные сказки сохранили множество разных женских образов, в которых вопло-

щалось многообразие женственности в представлениях древних славян. В русском фольклоре женщина предстает в самых различных ипостасях: в роли воительницы, мстительницы, носительницы зла и доброй чаровницы, Богородицы, Царь-девицы, сестры, подруги, соперницы, невесты и т.д. Ее образ бывает прекрасным и безобразным, чарующим и отталкивающим. Фольклорные мотивы, как известно, оказали влияние на все стороны развития литературы, искусства и культуры в целом.

В христианской культуре России женское начало онтологически вторично и подчинено мужскому началу. Это просматривается и в православных наставлениях, и в Поучениях Владимира Мономаха, жившего в XII в., и в Домострое (с XVI до XX в.). Тем не менее, следует отметить, что наиболее почитаемой и любимой иконой на Руси была икона Божией Матери. Языческое почитание женского начала нашло свое выражение именно в этой форме.

В целом для русской культуры характерна идея, выраженная Ф.М.Достоевским, о сочетании в женщине идеала мадоннского и идеала содомского.

Ю.М.Лотман выделяет три стереотипа женских образов в русской культуре, которые вошли в девичьи идеалы и реальные женские биографии. Первый – это образ нежно любящей женщины, жизнь чувства которой разбиты, второй – демонический характер, смело разрушающий все условности созданного мужчинами мира, третий типический литературно-бытовой образ – женщина-героиня. Характерная черта – включенность в ситуацию противопоставления героизма женщины и духовной слабости мужчины [Лотман, 1994: 89]. Хотя исследователь рассматривает русскую культуру XIII – начала XIX века, эти три основных стереотипа вполне отражают особенности женских типов и в культуре предыдущих, следующих веков.

Можно привести несколько подходов в определении стереотипов женского поведения, женских образов, женских ликов. Одна из отечественных исследовательниц проблем, связанных с особенностями самоопределения женщины, Е.Весельницкая[Кайдаш,1989:125], предлагает свои варианты социализации женщин, несколько путей социальной объективности женской сущности: хозяйка, воин, приз, муза. По её мнению, *женщина-хозяйка* воспринимает всю территорию, которая находится в ее сфере влияния, как целое, за которую несет ответственность. У женщины-хозяйки всегда готов и стол и дом. Дом – обильный, стол – сытый. *Женщина-воин* – это неумная активистка, она обычно не склонна заниматься хозяйством, дом ее похож на блиндаж, на некое убежище, где можно передохнуть. Основная сфера ее деятельности, как правило, работа. Общественная деятельность это не только ее хобби, но и форма бытия. *Женщина-приз* знает себе цену, всегда умеет подать себя, к общественной активности никакой тяги не питает, обыкновенно ждет, когда ее завоюют. *Женщина-муза* – это источник вдохновений, как правило, для представителей противоположного пола.

Интерес также представляют женщины, отличающиеся демоническим характером, так называемые *роковые женщины*. Это литературно-бытовой образ. В этом типе женщин, в свою очередь, можно обнаружить и другие подтипы, рассматривая стереотипы женских образов более позднего периода, по сравнению с теми, которые исследует Лотман. Это, по терминологии русских классиков, *бесстыжие* и *попрыгуньи* (о бесстыжих читаем у А. Ремизова; попрыгуньи хорошо известны по знаменитой басне И.А.Крылова и одноимённому рассказу А.П.Чехова).

О типе традиционной женщины было достаточно сказано в первом параграфе. Этот тип сформировался на основе

национальной народной и христианской традиции. В привычном понимании традиционные женщины, русские в частности, это прежде всего – хозяйки, домоводки, которые в первую очередь должны нести основную тяжесть домашних забот, связанных с воспитанием детей, ведением домашнего хозяйства, сохранением домашнего очага. Это тот тип, который веками складывался на основе Домостроя, призывающего женщину строить дом изнутри: терпением, добротой, радушием, хлебосольством, болезной заботой о ближних своих. К слову, тип женщины-домоустроительницы сформировался не только под влиянием христианства – он был изначально заложен в русской народной культуре. Например, в русских народных сказках героиня проходит испытание именно умением обустроить дом: соткать ковер или испечь хлеб, проявить смирение и послушание, скромность. Тот же идеал отражается и в народной поэзии.

Ю.Лотман относит этот тип к нежно любящим женщинам, жизнь и чувства которых разбиты. Действительно, мало кому из российских женщин-хозяек посчастливилось быть ответно любимой и по достоинству оцененной любимым и любимыми. Можно привести множество примеров из реальной жизни, русской литературы, искусства, где представлены подобные типы женщин.

Тип крестовой сестры, смиренницы, безропотно несущей крест своей далеко не всегда благополучной судьбы, традиционен как для русской жизни, так и для литературы. Жертвенность во имя другого – идеал такой женщины. Подобный тип можно встретить на страницах любых отечественных классических произведений прозы и поэзии. Для русского народа (а для женщины особенно) любить – это значит жалеть, страдать. Глаголы *жалеть*, *страдать*, *жертвовать*, *мучиться*, *любить* в русском мировосприятии, мироощущении, как правило, синонимы. Не случайно зна-

менитые любовные русские песни называются саратовски-эстрадания.

В отношениях женщины и мужчины преобладает со стороны женщины в основном или жалость, или самопожертвование. Женщина своей материнской любовью, заботой окружает и пригревает горемыку непутёвого и мужа, и возлюбленного, и ребёнка почти в равной степени. Сквозь всю русскую литературу проходит мотив неосуществлённой любви. Русский тип любви чаще всего безответен, неразделён, самоценен, самоотвержен, он возвышает того, кто любит, и своим светом озаряет любимого. По мнению многих литературоведов, тип женщины-страдальцы, молчаливо несущей свой крест, свою неразделённую любовь, хотя и нередко ответную, готовую на самопожертвование, берёт своё начало с карамзинской Бедной Лизы. Однако уже в народной культуре тип женщины, сочетающей в себе грех и святость, искупление своего греха, жертвенность, в определённой степени мазохизм, можно обнаружить у героинь сказок и песен, преданий и легенд.

Тень «Бедной Лизы» (и ее фольклорных предшественниц) можно обнаружить и во многих произведениях Ф.М. Достоевского. Достаточно часто в его произведениях встречается имя Лиза. Лизавета Ивановна, жертва Раскольникова, в какой-то мере крестовая сестра Сонечки Мармеладовой, вечной Сонечки. Писатель-философ, глубочайший мыслитель Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание» еще более усилит идею жертвенности, тяжелого, почти непосильного креста, но все-таки любым путем одолеваемого русскими женщинами. Сонечка, вечная Сонечка, пока мир стоит! – восклицает писатель, говоря о вечности и верности (в его понимании), жертвенного женского образа. Возможно, совсем не случайно автор называет свою любимую героиню именем Вечной Мудрости и Вечной Жен-

ственности. Жаловаться, роптать на свою несостоявшуюся в чем-то судьбу – великий грех. Как правило, в критической литературе подобные женские образы, представленные писателями русской классики, относят к идеалу женского характера, наполненного высокой одухотворенной красотой. Мотивы обманутой любви, крушения иллюзий, греха и святости, жертвенности, искупления, можно встретить также в романах Л.Н.Толстого. Н.С.Лесковым дана целая галерея типичных женских характеров из народного, купеческого и дворянского быта. Жертвенность характерна в определённой степени и для тургеневских героинь, подобные же типы мы обнаруживаем и в романах И.А.Гончарова.

Литература не только XIX в., но и XX в. повествует о женщинах, несущих свой непосильный крест судьбы по жизни, свои земные печали. Тень нежно любящей женщины, жизнь и чувства которой разбиты, можно обнаружить и во многих рассказах И. Бунина («Дурочка», «Таня», «Визитные карточки», «Галя Ганская», «Антигона»).

Подобный мотив очевиден и в стихотворении А.Блока «На железной дороге», которое в определённой степени перекликается «с некрасовской Тройкой». Строки блоковского стихотворения можно рассматривать как своеобразное обобщение женской российской судьбы крестовой сестры:

*Не подходите к ней с вопросами,
Вам всё равно, а ей - довольно:
Любовью, грязью иль колёсами
Она раздавлена — всё больно. (А.Блок)*

Крестовых сестер мы встречаем также в произведениях Б.Зайцева, А.Солженицына, В.Распутина и у многих других писателей, повествования которых представляют собой книгу бытия русской женщины.

Следовательно, как показывает сама жизнь, как иллюстрирует её суть русская литература (классическая в особенности), крестовые сестры, смиренницы составляют существенные особенности традиционной российской женщины.

Женский голос и женское слово (т.е. социально полезные роли женщины) в культуре вообще и русской в частности, – аспекты, представляющие интерес для многих исследователей. Эти словосочетания близки по сути, однако не идентичны.

Под женским голосом понимается определенная роль женщины в общественной жизни, но эта деятельность, как правило, не приводит к кардинальным преобразованиям в жизни общества. Женское слово – это роль женщины в жизни общества, которая непосредственно связана с кардинальными преобразованиями, изменениями в его структуре, в культурной, экономической жизни, в сфере просвещения или каких-либо иных областях общественной жизни.

Уже с первых летописных преданий известно о первых славянских женщинах: Ольге, Рогнеде, Евфросиньи Суздальской, княгине Евдокии, о которых упоминается с большим уважением и благоговением как об активных участницах упрочения Земли Русской, голос и слово которых прошли через толщу веков. Их имена можно причислить к тем, которые обозначены в классификации с точки зрения стереотипов женского поведения, женского отношения к жизни *к женщинам-героиням*. Герой, по определениям толкового словаря, это человек, совершивший подвиг мужества, доблести, самоотверженности или тот, кто чем-то привлек к себе восхищенное внимание, стал образцом для подражания.

Тип женщины-героини, женщины-воительницы (совершающей подвиг мужества) история знает еще с древности. Сохранились предания об амазонках, одерживающих сокрушительные победы над мужчинами.

Поистине героическими женщинами в полном понимании и толковании этого слова можно назвать жен декабристов, отправившихся за своими мужьями в суровые условия ссылки, разделив их далеко не уютную и спокойную судьбу, лишившись всех привилегий. Княгиня Е.И.Трубецкая, А.Г.Муравьева (в Сибири прожила недолго, умерла от сильной простуды), графиня Е.П.Нарышкина, А.В. Ентальцева, Н.Д.Фонвизина, П.Е.Анненкова (урожденная Полина Гебль, дочь наполеоновского офицера), М.К. Юшневская, А.В. Розен, К.П.Ивашева (урожденная ЛеДантю, француженка) героически делили с мужьями все тяготы жизни.

Однако чаще всего исторические документы и законодательные акты освещают судьбу женщин привилегированного сословия, хотя существуют отдельные сведения о представительницах незнатного происхождения, в частности о русской крестьянке-врачевательнице Февронии Муромской.

Гораздо больше сведений имеется о роли женщины в развитии русской культуры более позднего периода, особенно с XVIII века, периода правления Петра Великого, кардинально изменившего культурную жизнь России и, естественно, жизнь и судьбу русской женщины, что дало ей возможность определить себя, более сообразуясь со своими наклонностями и устремлениями. В этот просвещенный XVIII век идеал женщины образованной, просвещенной стал цениться особенно высоко. Особенно велика роль в развитии культурного преобразования России, всех ее областей, Екатерины II.

Ю.Лотман считает, что вхождение женщин в мир мужчин началось с литературы. Именно Петровская эпоха, по его мнению, вовлекла женщин в мир словесности. И, действительно, первой русской женщиной-поэтессой, выразившей свои чувства в стихах, стала представительница XVIII века, императрица Елизавета, хотя многие историки считают

ее (наверное, вполне заслуженно) легкомысленной царицей балов, менявшей свои наряды и мало занимающейся государственными делами. Между тем именно в период ее правления был открыт Московский университет, с ее именем связан первый взлет отечественной науки и рождение русской литературы Нового времени. При Елизавете Россия добилась крупных успехов, как экономических, так и военных. Елизавета была единственным русским монархом, в чье царствование никто не был приговорен к смерти: к сожалению, этот урок гуманизма, данный женщиной, был забыт следующими правителями.

XVIII век славился деятельными женскими натурами. История упоминает барыню Е.М.Румянцеву, которая не только активно занималась хозяйством, но и учредила шерстяно-шелковую ткацкую фабрику для выработки чулок и ковров, улучшила работу конского завода. Княгиня Дашкова помогала плотникам возводить стены собственными руками, участвовала в прокладке новых дорог, кормила коров, сочиняла пьесы и занималась множеством других дел, как интеллектуально-возвышенных, так и прозаических.

Тема женской эмансипации стала одной из ведущих в русской литературе, что давало возможность писателям более гневно критиковать устои современных порядков, выражая чаяния всего народа, подчеркивая тем самым социальное значение деятельности мастера художественного слова. Творчество И.Гончарова, И.Тургенева, Ф.Достоевского, Л.Толстого, А.Островского тоже не обошло эту тему. Вечный вопрос «Что делать?» повторится во многих классических и менее образцовых произведениях русской литературы. Этот вопрос включает и проблему женской жизни и судьбы. Но в целом большинство авторов поддерживали идею, что мужчина и женщина могут быть счастливы вместе только в случае взаимопонимания, но для этого женщина

должна была себя реализовать как самостоятельная, равная мужчине личность. Лишь в 60-е годы критический ум, интерес к наукам, критическое отношение к жизни в целом и к мужчине в частности, станут характерными чертами новых героинь Н. Некрасова, И. Тургенева, И. Гончарова, А. Помяловского, Н. Чернышевского, Ф. Слепцова и других авторов. Напряжённая борьба нового со старым в растущем самосознании молодой женщины объединяет героинь этих произведений. Только в 60-е годы у русской женщины появилась возможность реализовать свои идеалы, что нашло отражение в литературе. Как правило, драматический конфликт многих произведений основан на том, что сильная и решительная героиня находит необходимые силы, чтобы кардинально изменить свою жизнь, тогда как слабый герой готов вести борьбу лишь на словах. Финал жизни разочаровавшейся во всем женщины, в любимом в том числе, как правило, несёт драматическое и, нередко, трагическое звучание. Произведения писателей второй половины XIX века наводили читателей (читательниц) на размышление: что ценнее, достойнее для женщины – следовать традиционному женскому предназначению или идти по пути независимости, борьбы, равенства.

В русской классической литературе мы найдем и несколько иные идеалы героинь, так называемые горячие сердца, рушащие привычные нормы женского поведения. Подобные образы наиболее наглядно представлены в произведениях русского драматурга второй половины XIX века А.Н.Островского. В его пьесах выведены такие яркие и несколько непривычные для стереотипов женского поведения личности, как Лариса Огудалова, Снегурочка, Катерина. Эти героини отличаются неукротимым стремлением к воле, свободе, самоутверждению. Близка к героиням Островского и Грушенька из повести Н.С. Лескова «Очарованный стран-

ник», Саша из драмы А.П.Чехова «Иванов». Крестовых сестер, горячие сердца и в то же время героинь мы видим на страницах произведений Н.А.Некрасова.

Тип женщин демонической направленности, мало исследованный и в искусствоведении, и в философии искусства, наиболее разнообразный и разноликий тип женского поведения и отношения к окружающему. Именно в этом типе с большей наглядностью проявляются качества диаметрально противоположные: мадоннские, богородичные и содомские, дионисийские.

Однако в большей степени подобные особы во все времена у всех народов являли собой неисчерпаемый источник вдохновения мужчины, вдохновляя на создание величайших творений в области литературы, изобразительного искусства, музыки, в сфере научной мысли. Любопытны суждения Н.А.Бердяева о роли женщины-музы в жизни творческой личности, которые он излагает в своей работе *Метафизика пола и любви* [Кардапольцева, 2000; 58]. По мнению философа, женщина вдохновляет мужчину к творчеству и через творчество тот стремится к целостности, хотя не достигает ее в земной жизни; мужчина всегда творит во имя Прекрасной Дамы. То, что влюбленность в Прекрасную Даму рождает вдохновение, это истина, которая является для большинства неоспоримой. «Половое влечение есть творческая энергия в человеке», – отмечает Бердяев в работе *«Смысл творчества»* [Бердяев, 1990; 98]. Ему же принадлежат следующие высказывания: Женщина должна быть произведением искусства, примером творчества Божьего, силой, вдохновляющей творчество мужественное. Быть Данте – это высокое призвание, но не менее высокое призвание быть Беатриче; Беатриче равна Данте по величине своего призвания в мире, она нужна не менее Данте для верховной цели жизни.

А. Белый тоже считает, что два вдохновения посещают художника в момент его творчества: вдохновение созерцания и вдохновение воплощения созерцаемого. Вдохновение первого рода женственно, вдохновение второго рода мужественно, инициативно, активно, в нем проявляются индивидуализм и самоутверждение. В творческом процессе оба вдохновения необходимы и равноценны.

Однако наряду с возвышенным образом женщины-музы та же самая женщина может играть и демоническую, роковую роль в судьбе ее почитателя и обожателя. В таких женщинах нельзя наверняка быть уверенным: ни в словах, ни в чувствах, ни в действиях. Она всегда поступает как бы наперекор нормальной логике, точнее, наперекор тому, чего от нее ждут. Они нередко являются разрушительницами домашних очагов, судеб. Именно поэтому они относятся к роковым, демоническим женщинам, обладающим каким-то мистическим ореолом, но в то же время являющихся и вдохновительницами. Однако и сами они нередко оказываются в роли жертв. Демоническую женщину в то же время можно назвать женщиной-призом, снисходительно позволяющей завоевывать себя и награждать собой победителя. Она, как правило, относится к себе как к некой высшей и незыблемой ценности культуры, не зависящей ни от экономических, ни от политических бурь времени. К этой категории женщин можно отнести Любовь Менделееву, жену Ал. Блока; Ларису Рейснер, Зинаиду Райх, одну из жен С. Есенина, впоследствии ставшей спутницей Вс. Мейерхольда; Марию Андрееву, близкую подругу Саввы Мамонтова, Максима Горького; Марию Игнатьевну Закревскую (Мура, Железная женщина), сыгравшую не последнюю роль в жизни Герберта Уэллса, Максима Горького и других знаменитостей. Однако все эти дамы сердца, приносящие немало страданий и мук их поклонникам, являлись вдохновительницами, властительницами

ми великих умов, побуждая их в минуты любви и разочарований к ярчайшим проявлениям творчества. Почти каждое творческое лицо нуждается в таких женщинах, которых они возвышают, увековечивают и в чьи сети попадают. Большинство этих женщин далеки от политики, от сложных переплетений времени, чаще всего они живут сегодняшним днем, стараясь сделать его по возможности счастливым для себя и для любимых ими мужчин. Мотив получения женщины-приза не нов в мировой художественной литературе, он берет своё начало из народного фольклора, сказки, мифологии. Известно множество сюжетов, когда приходилось завоёвывать избранницу самыми разнообразными ухищрениями, да ещё и получив в придачу не менее полцарства. Но отнюдь не всегда демонический тип женщин соседствовал с образом музы. История мировой и отечественной культуры знает примеры и женщин-отравительниц, как в прямом, так и в переносном смысле этого слова. Говоря о демонических женщинах, следует сказать о тех, кто поистине был носителем злых сил, являлся причиной несчастья, страдания, играл роковую роль. В этом ряду хотелось бы сказать о тех женщинах, которые, в сущности, утрачивают исконно женские качества, взяв в качестве доминирующих и определяющих изначально мужские: сила, власть, расчёт. Речь идет о женщинах, нарушающих правовые нормы, рамки закона. Пожалуй, самой легендарной женщиной подобного типа в нашем отечестве можно считать так называемую Соньку Золотую Ручку (одна из многочисленных её кличек).

К демонически-роковому типу женщин мы относим также тех, которые, возможно, и не сыграли роковой роли в жизни представителей противоположного пола, но своим поведением, отношением к окружающим являли пример порочного непостоянства, деформируя, а порой даже ломая судьбу тех, кто был с ними рядом. У А.М.Ремизова в «Кре-

стовых сестрах» подобный тип назван бесстыжими, у А.П.Чехова – попрыгуньи. В сатирическом рассказе Мих.Зощенко«Бедная Лиза» представительницы этого рода изображены в несколько гротесковой форме.

Формирование конструкта женственности шло одновременно с развитием культуры, где женщина заявила о себе не только как объект воплощения в образах и типах, а как полноправный субъект, способный сказать новое слово и предстать как один из новых субъектов творческой деятельности в разных ее вариантах. Если в ранних литературных памятниках смысл женского бытия, ее мир, как правило, регламентировался нормами, законами, традициями, сложившимися веками, то с появлением женского голоса на литературном горизонте женщина сама выбирала для себя философию жизни, излагая свое собственное понимание сути бытия, стараясь сделать все, чтобы ее голос был услышан и понят. Философия новой женственности обозначилась как в художественных текстах, где она представлена в качестве объекта авторского воображения, созданных чаще всего авторами-мужчинами, так и в текстах, где субъектом-творцом является сама женщина.

Однако каким бы общественно-идеологическим содержанием не было наполнено произведение, где женщине отведено вedomое место в ходе идейного движения, ценность российской женственности связывалась с другими ее качествами: домовитостью, хозяйственностью, чадолубием. Роль хранительницы домашнего очага – одна из традиционно доминирующих форм идентификации женщины на страницах отечественной классики. Женщина как хранительница домашнего очага – цементирующий центр и опора семьи, от которой зависит настоящее и будущее домочадцев и ее собственное. Не случайно вдумчивыми хранителями и бережными носителями русского фольклора, как правило, являются-

ся женщины. Конструкт домоводки, опоры семьи выстраивается во многих отечественных литературных текстах от XVIII века до наших дней. Если эта опора рухнет, рушатся все ее составляющие, нарушается равновесие в доме. Дом является символом защищенности от всех бурь. Тема дома и бездомья – одна из сквозных в русской литературе, где главная роль принадлежит женщине и женственности. Нравственная философия Пушкина, Гончарова, Толстого не утратила своего значения и в XX веке, пример тому – Прощание с Матерой В. Распутина, где в образе бабки Дарьи актуализируется уважение к минувшему, отличающее образованность от дикости.

Постсоветское время рождает новую женственность, связанную с активной жизненной позицией. Тому свидетельством служит возрастающее число женских организаций, женских политических инициатив, однако не обеспечивающих политического влияния на политику и изменение постсоветского патриархального порядка культуры в целом. В то же время и в женской литературе презентация чрезмерной активности женщины дается с определенным осуждением, в русле традиционных представлений о женственности. Женская проза создала свой особый жанр – исповедального преодоления.

Лекция8. Носительницы народных идеалов в литературе XIX века

В основу художественного построения романа «Евгений Онегин» положен принцип, который впоследствии позволил назвать его «энциклопедией русской жизни» [Белинский, 1978:148], а самого Пушкина - «поэтом действительности» [Киреевский, 1998:54]. Этот принцип предполагал выход романной действительности за пределы литературного текста и погружение во внелитературную реальность.

Вместе с образом Татьяны в роман входит поэзия национального. В связи с ней вводятся рассказы об обычаях, привычках милой старины, гадания, сказочный фольклор. В них содержится определенная нравственность, связанная с народной философией. Так, сцена гадания выявляет философию женской души, русской души. Сама идея суженого связана с представлением о долге, суженый мыслится как предназначенный судьбой. Народная философия основана на предопределении, основным в жизни становится исполнение долга, исполнение предначертанного, это подтверждается не только судьбой Татьяны, но и судьбой ее матери, няни. Фольклорные мотивы появляются и во сне Татьяны, народное творчество и философия подаются как органически связанные с ее личностью. Две культуры - национальная русская и западноевропейская - гармонично сопряжены в ее образе.

В обрисовке образа Татьяны, который столь дорог поэту, с не меньшей степенью, чем в образе Онегина, чувствуется стремление Пушкина быть полностью верным жизненной правде. Татьяна выросла в глуши забытого селенья, в атмосфере русских народных сказок, преданий простонародной старины, рассказанных нянею, простой русской крестьянкой.

Татьяна - натура поэтическая, глубокая, страстная, жаждущая настоящей, большой любви. Став законодатель-

ницей мод в свете, она не только не потеряла лучших черт своего духовного облика - чистоты, духовного благородства, искренности и глубины чувств, поэтического восприятия природы, - но и приобрела новые ценные качества, сделавшие ее неотразимой в глазах Онегина.

Татьяна - идеальный образ русской девушки и женщины, взятый из реальной жизни. Татьяна никогда не сможет быть счастлива с нелюбимым человеком, она, как и Онегин, стала жертвой света. «Природа создала Татьяну для любви, общество пересоздало ее», - писал В.Г. Белинский [Белинский, 1978:149].

Одним из ключевых событий романа является встреча Онегина с Татьяной. Он сразу же оценил ее незаурядность, поэтичность, ее возвышенно - романтическую натуру и был немало удивлен тем, что поэт - романтик Ленский ничего этого не заметил и отдал предпочтение куда более земной и обыкновенной младшей сестре. «Этому равнодушному, охлажденному человеку, - писал Белинский - стоило одного или двух невнимательных взглядов, чтобы понять разницу между обеими сестрами, - тогда как пламенному, восторженному Ленскому и в голову не приходило, что его возлюбленная была совсем не идеальное и поэтическое создание, а просто хорошенькая и простенькая девочка, которая совсем не стоила того, чтобы за нее рисковать убить приятеля или самому быть убитым» [Белинский, 1978:154].

Татьяна, действительно, разительно отличается от окружающих ее людей. Уездная барышня, она, тем не менее, как Онегин и Ленский, тоже чувствует себя в провинциально - помещичьей среде одинокой и непонятой.

«Вообрази, я здесь одна, / Никто меня не понимает» [Пушкин, 1986:49], - признается она в письме Онегину. В родной семье она казалась чужой девочкой, избегала

игр с подругами - сверстницами. Причина такого отчуждения и одиночества - в необычности, исключительности натуры Татьяны, одаренной от небес-«Воображением мятежным, / Умом и волею живой, / И своенравной головой, / И сердцем пламенным и нежным»[Пушкин,1986:43].

Она предпочитает печально бродить, читая и перечитывая французские книжки. Привыкшая отождествлять себя с добродетельными героинями любимых авторов, она и Онегина, столь не похожего на окружающих, готова принять за образец, как бы сошедший со страниц Ричардсона и Руссо, - того героя о котором она давно мечтала. Литературность ситуации усиливается и тем, что письмо Татьяны Онегину насыщено реминисценциями из французских романов. Однако, книжные заимствования не могут заслонить непосредственного, искреннего и глубокого чувства, которым проникнуто письмо Татьяны. Да и сам факт послания к едва знакомому мужчине говорит о страстности и безоглядной смелости героини, пренебрегающей опасениями быть скомпрометированной в глазах окружающих.

Письмо это, наивное, нежное, доверчивое, окончательно убедило Онегина в необычности Татьяны, в ее душевной чистоте и неопытности, в ее превосходстве над холодными и расчетливыми светскими кокетками, оно оживило в нем лучшие, давно забытые воспоминания и чувства:

*Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмущил;
И вспомнил он Татьяны милой
И бледный цвет и вид унылый;
И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.*

(Пушкин,1986:49).

И все же на страстное послание Татьяны, Онегин отвечает холодной отповедью. И причина прежде всего, конечно же, потому, что Онегин и Татьяна стоят на разных ступенях духовно - нравственного развития и вряд ли могут понять друг друга. Как справедливо заметил Л.С. Выгодский – «Татьяна полюбила на самом деле не Онегина, а некий фантом, некий сочиненный ею образ, который приняла за Онегина»[Выгодский,1986:323]. Между тем он, скептик и индивидуалист, превыше всего ценивший свою личную независимость, свою свободу, не мог и не хотел жертвовать ею никому и ничему. Ответить на любовь Татьяны значило для Онегина решиться на брак - т.е. утратить свободу в отношениях не только с женщинами, но и общества в целом. К тому же это ставило крест на кипевших в нем неясных стремлениях. Отдадим Онегину должное. Во время объяснения с Татьяной в саду он ничуть не лукавил и прямо, честно, открыл ей все как есть. Он признался, что Татьяна нравится ему, но он не готов к браку, не хочет и не может ограничить свою жизнь домашним кругом, что интересы и цели у него иные, что его страшит прозаическая сторона брака и что семейная жизнь ему наскучит.

Онегин невольно совершает здесь непоправимую ошибку, о которой впоследствии будет горько сожалеть. При всей своей проницательности он не смог оценить истинный масштаб личности Татьяны, не увидел, что перед ним «редкостная, гениальная натура» [Белинский,1978:58], наделенная исключительными способностями к духовно- нравственному развитию и самосовершенствованию. Он не ощутил сколь глубоким, сильным и трагическим было чувство Татьяны, не почувствовал, что безответная страсть поставит героиню на край гибели. Главное же - он не угадал, что любовь Татьяны - это дар

судьбы, редкое счастье, ради которого стоило изменить свой образ жизни, привычки, планы на будущее. Уверенный, что до конца понял Татьяну, он разглядел лишь одну грань ее натуры. Ему казалось, что Татьяна – известный тип простодушной и мечтательной провинциалки, милой уездной барышни. Но ему остался неведом другой, скрытый пласт душевного мира Татьяны - ее укорененность в народной почве, глубинная, органичная связь с национальной традицией, фольклорно - поэтической стихией, с миром русской старины и русской природы.

Мало того, их сродство обретает здесь символический смысл, ассоциативно связывается с представлением о мраке и холоде как сущностных свойствах жизни вообще. В результате создается впечатление, что готовность страдать, терпеть, безропотно нести свой крест, уходящая своими корнями в глубины народной этики.

Поэтому понятно, почему сон Татьяны - это ключ к пониманию ее души, ее сущности. «Заменяя прямую и подробную характеристику героини, он позволяет проникнуть в самые сокровенные, неосознанные глубины ее психики, ее душевного склада» [Гуковский, 1963:67].

Однако он выполняет и еще одну важную роль - пророчества о будущем, ибо чудный сон героини - это сон вещий. В символических обрядно - фольклорных образах здесь предсказаны, предугаданы едва ли не все главные события последующего повествования: выход героини за пределы своего мира (переправа через ручей - традиционный образ женитьбы в народной свадебной поэзии) предстоящее замужество (медведь - святочный образ жениха), появление в лесной хижине - доме суженого или возлюбленного и узнавание его истинной, доселе сокрытой сути, сборище адских привидений, так напоминающих гостей на именинах Татьяны, ссора Онегина и

Ленского, завершившаяся убийством юного поэта. Сон Татьяны означает тем самым и новый шаг в постижении ею характера Онегина. Если раньше она видела в нем идеально-добродетельного героя, сходного с персонажами любимых романов, то теперь едва ли не впадает в противоположную крайность. Очутившись после отъезда хозяина в доме Онегина, Татьяна принимается за чтение книг в его деревенском кабинете. Но её удивил выбор, он ей странен.

Круг ее чтения составляли преимущественно романы второй половины 18 века. В этих романах, как уже говорилось, действовали герои благородные, добродетельные, верные законам долга и чести, способные совершить подвиг самопожертвования. В пылком воображении Татьяны все они / В единый образ облеклись, / В одном Онегине слились (Пушкин, 1986:89). Теперь же, в библиотеке Онегина, Татьяна находит совсем иные книги, о которых не подозревала. Это новинки европейской литературы, главным образом, творения писателей -романтиков: Байрона, Шатобриана, Бенжамена Констана.

Отныне он в ее глазах - москвич в Гарольдовом плаще, едва ли не пародия на героя времени. Как видим, Татьяна вновь связывает Онегина с определенным литературным типом. И вновь ошибается. Ибо разочарование Онегина, его хандра, его душевные муки непритворны и искренни.

Вернувшись после долгого перерыва в Петербург, Онегин чувствует себя в большом свете еще более одиноким, чуждым окружающим, чем прежде. Новый облик Татьяны, манеры, стиль поведения отвечают самым строгим требованиям хорошего вкуса, высшего тона и немало не напоминают повадки прежней провинциальной барышни. Онегин видит: она научилась благородной сдер-

жанности, умеет властвовать собой, он поражен происшедшей с ней переменой, которая представляется ему абсолютной, полной:

*Хоть он глядел нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести.*

(Пушкин,1986:212)

И тут возникает вопрос, ставший для русских критики спорным:чего же, собственно, добивался Онегин? Ведь Татьяна замужем, причем муж ее - видный генерал, герой сражений, известный при дворе, не обойденный назначениями, наградами, почестями.В.Г. Белинский сурово осудил Татьяну именно за то, что она продолжая в душе любить Онегина, предпочла все же сохранить верность патриархальным нравам и безоговорочно отвергла его чувство. По мнению критика:«семейные отношения не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны»[Белинский,1978:213].Напротив, Достоевский расценил этот поступок Татьяны не просто как высоконравственный, жертвенный. «Женщина истинно русская-, говорил он в знаменитой речи о Пушкине, - Татьяна не могла бросить своего мужа и бежать с Онегиным, ибо хорошо понимала невозможность строить свое благополучие на несчастье другого человека»[Достоевский,1989:87] На что же все-таки рассчитывает он? Да, именно на то, что, как ему показалось, Татьяна изменилась полностью, что она стала совершенно другой, что из романтической, наивной и неопытной провинциалки она превратилась в истинную аристократку,опытную светскую даму.

*Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?*

(Пушкин,1986:49)

А истинная аристократка, непременно принимая облик преданной своему мужу верной жены, могла позволить себе тайную связь, которую, разумеется, ни в коем случае нельзя было афишировать. Свет ... не карает заблуждений, но тайны требует от них, - точно сформулировал этот негласный закон светской жизни сам Пушкин в стихотворении «Когда твои молодые лета ...»(1829).

Другое дело, что расчеты Онегина не оправдались. В финале он застаёт Татьяну врасплох и делает невероятное, столь поразившее его открытие. Оказывается, Татьяна изменилась только внешне, внутренне она во многом осталась прежней Таней, простой девой! А такие женщины на супружескую измену не способны. Именно это внезапное прозрение Евгения и придает финальной сцене острый драматизм и горькую безнадежность.

Убедившись, что его страстные признания не достигают цели, что Татьяна окружена крещенским холодом и на лице ее можно увидеть лишь гнева след, Онегин уединяется в своем кабинете и, отрекшись от света, опять принимается за чтение. Это позволяет Онегину, человеку европейской культуры, погрузиться в доселе чуждый ему патриархально - усадебный, народно - поэтический мир, мир старины и преданий, столь сродный Татьяне, ощутить ее укорененность в нем. Можно сказать, что Онегин сумел приблизиться теперь к разгадке тайны Татьяны, ее натуры, ее души, что он начинает постигать то, чего не в состоянии был понять в дни своего деревенского затворничества. Все меркнет перед непрерывной думой о Татьяне, встреча с которой - ясней и ясней понимает теперь герой - стала главным событием в его судьбе, событием, всю значимость которого он тогда не смог оценить. Любовь к Татьяне - последнее, что осталось у Онегина, и поэтому последний его визит к ней -

акт отчаяния.

Нарушая все приличия, он приходит в чужой дом в неуточное время и застаёт Татьяну врасплох - в слезах, за чтением письма, одетой по-домашнему - и, потрясенный ее неожиданно знакомым обликом, молча падает к ее ногам в тоске безумных сожалений.

Конечно, глядя на Онегина, Татьяна прекрасно понимает его страдания: ведь она сама пережила нечто подобное. Но точно так же, как Онегин до сей минуты не подозревал что в княгине живет простая дева, прежняя Таня, так и Татьяна не могла знать, что произошло с Онегиным после дуэли, что понял он во время странствий по России, что пережил в часы добровольного заточения в своем кабинете. Она считала, что разгадала Онегина раз и навсегда. Для нее он, по-прежнему, человек холодный, опустошенный, эгоистичный. Этим и объясняется суровая отповедь Татьяны, зеркально повторяющая холодную отповедь Онегина.

Именно, зеркально отраженная композиция этих сцен позволяет провести между ними и внутреннюю аналогию, а значит - лучше понять и оценить поведение пушкинской героини. В бескорыстие и благородство страсти Онегина не может поверить Татьяна. Убежденная, что он стал чувства мелкого рабом, она кажется, не допускает даже мысли, что во время их разлуки Онегин способен измениться. Теперь ошибку совершает Татьяна.

Но в монологе Татьяны звучат другие ноты. Упреки оскорбленной женщины незаметно переходят в исповедь, поражающую своей откровенностью и бесстрашной искренностью. Татьяна признается, что успехи в вихре света тяготят ее, что она предпочла бы нынешней мишурой жизни прежнее неприметное существование в деревенской глуши. Мало того: она прямо говорит Оне-

гину, поступила неосторожно, решившись на брак без любви, что она по-прежнему любит его и горестно переживает упущенную возможность счастья. Чего же более? Такое признание предполагает высочайшую степень взаимного доверия и внутренней близости.

Образ Наташи Ростовой в романе Л. Н. Толстого "Война и мир"

В романе Л.Н. Толстого Война и мир показана жизнь русского общества начала XIX века периода войны 1812 года. Это время активной общественной деятельности самых различных людей. Толстой пытается осмыслить роль женщины в жизни общества, в семье. С этой целью он выводит в своём романе большое количество женских образов, которые можно условно разделить на две большие группы: в первую входят женщины – носительницы народных идеалов, такие как Наташа Ростова, Марья Болконская и другие, а ко второй группе относятся женщины высшего света, такие как Элен Курагина, Анна Павловна Шерер, Жюли Курагина и другие.

Одним из наиболее ярких женских образов в романе является образ Наташи Ростовой. В ней автор воплотил, по его мнению, идеал женщины-матери. Он не хотел изображать её умной, расчётливой, приспособленной к жизни и при этом совершенно бездушной, какой он сделал другую героиню романа - Элен Курагину. Простота и одухотворённость делают Наташу более привлекательной, чем Элен с её умом и хорошими светскими манерами. Многие эпизоды романа рассказывают о том, как Наташа вдохновляет людей, делает их лучше, добрее, помогает обрести любовь в жизни, найти правильные решения. Например, когда Николай Ростов, проиграв крупную сумму денег в карты Долохову, возвращается домой раздражённый, не ощущающий радости жизни, слы-

шит пение Наташи и вдруг понимает, что всё это: и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – всё вздор, а вот она – настоящее...

Но Наташа не только помогает людям в трудных жизненных ситуациях, она ещё просто приносит им радость и счастье, даёт возможность восхищаться собой, причём делает это бескорыстно. Именно так произошло в эпизоде пляски после охоты, когда она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошёл, и они уже любовались ею.

Так же, как к народу, близка Наташа и к пониманию удивительной красоты природы. При описании ночи в Отрадном автор сопоставляет чувства двух сестёр, ближайших подруг, Сони и Наташи. Наташа, душа которой полна светлых поэтических чувств, просит Соню подойти к окну, взглянуть в необыкновенную красоту звёздного неба, вдохнуть запахи, которыми полна тихая ночь. Она восклицает: Ведь такой прелестной ночи никогда не бывало! Но Соня не может понять восторженного возбуждения Наташи. В ней нет такого внутреннего огня, который воспел Толстой в Наташе. Соня добра, мила, честна, приветлива, она не совершает ни одного дурного поступка и несёт через годы свою любовь к Николаю. Она слишком хороша и правильна, она никогда не делает ошибок, из которых она бы могла извлечь жизненный опыт и получить стимул для дальнейшего развития.

Наташа же совершает ошибки и черпает из них необходимый жизненный опыт. Она встречает князя Андрея, их чувства можно назвать внезапным единением мыслей, они поняли друг друга внезапно, почувствовали что-то объединяющее их.

Она умела понять все то, что было в каждом русском человеке. Это высшее совершенство, совершенный об-

разец чего-либо или кого-либо. Наташа Ростова — идеал женщины для Л. Н. Толстого. Это значит, что в ней воплощены те качества, которые писатель считал для женщины главными. Тринадцатилетняя черноглазая девочка, с большим ртом, некрасивая, но живая — такой приходит Наташа Ростова в толстовскую эпопею. Естественная, искренняя, переполненная жизнью, она любимица семьи. Наташа своевольна, она не придерживается чопорных светских правил. Это очень богатая натура: девочка умеет воображать, фантазировать, помнить сердцем. С нею не может быть скучно: живя полной жизнью, она вовлекает в эту жизнь всех вокруг. Писатель не может сдержать своего восхищения, рассказывая о ее пляске в гостях у дядюшки: Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала... этот дух, откуда взяла она эти приемы?.. Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которые стали возможны потому, что Наташа умела понять все то, что было... во всяком русском человеке. Это понимание пришло от простой и доброй семьи, от близости к природе, к крестьянам. Наверное, отсюда и ее мечтательность, поэтичность, непосредственность, ее умносердце. Только раз, при соприкосновении с большим светом, неопытная, доверчивая девушка совершит роковую ошибку, которая обернется для нее душевной катастрофой. Любуясь своей героиней, рассказав о ее поэтической любви к Андрею Болконскому, писатель показывает, что проявления такой страстной, непосредственной натуры могут быть и опасными. Наташа не справилась со своим увлечением Анатолом Курагиным. Ее измена разрушает жизнь князя Андрея, причиняет горе близким девушки. Но как страдает сама Наташа, как казнит себя! Тяжелое нравственное потрясение приводит к тому, что она стала замкнутой, отчужденной, боялась вернуться к жизни. «Меня мучит только то зло, которое я ему сделала», — признается

девушка Пьеру. Из тяжелого нравственного кризиса Наташу выводит 1812 год. Не сразу поняла она весь трагизм происходящего, оставалась ко всему безразличной, почти не участвовала в подготовке Ростовых к отъезду из Москвы. Однако узнав, что раненные остаются в Москве, потому что нет подвод, а графиня не соглашается снять вещи и отдать телеги под раненых, Наташа, как буря, ворвалась к родителям и потребовала освободить подводы для раненых и принялась сама руководить всем. И как горькое вознаграждение ей была дарована встреча с тяжело раненым в Бородинском сражении князем Андреем. Об их свидании в Мытищах трудно читать и невозможно рассказывать, настолько трагична и прекрасна эта встреча, настолько правдиво раскрывает писатель их чувства, их любовь, которая, возродившись, стала еще больше, лучше, чем прежде. Ни одной мысли о себе... не было в душе Наташи. Теперь она любит Андрея со всей силой, на которую она способна, угадывает его желания, хочет понять, что он чувствует, как у него болит рана, живет его жизнью. Поэтому и ее жизнь кончилась, когда его не стало. Новая встреча с Пьером постепенно возвращает Наташу к себе самой, к жизни. Очень трудные вопросы ставит перед читателем Толстой. Имеет ли право человек, храня память об умершем, все-таки пережить свое горе и полюбить снова? Для Толстого красота и величие жизни в ее многообразии, в переплетении горя и радости. Наверное, еще и потому он так любит Наташу, что она переполнена силой жизни и способна возродиться после стыда, обиды, горя к новым радостям. И нельзя ее осуждать, иначе жизнь бы остановилась. Наташа не проходит сложного пути духовных исканий, не задает себе вечных вопросов. Ее нравственная сила — в природных свойствах характера, в даре любви к жизни, к людям, к природе, в чувстве правды.

Не всем нравится она в эпилоге романа. В растрепанной, опустившейся женщине, отказавшейся от своих очарований, думающей только о муже и детях, трудно узнать прежнюю волшебницу. Но Толстой не осуждает свою героиню, а восхищается ею, любящей женой, преданной матерью, хранительницей домашнего очага. Она живет богатым духовным миром Пьера, отражая главное и лучшее в нем. Не понимая мужа умом, она чутьем безошибочно угадывала то, что было самым важным в его деятельности, разделяла его мысли, не колеблясь, только потому, что это были его мысли, а он для нее — самый умный, самый честный и справедливый человек на свете. Именно эти качества выше всего ценит Толстой в женщине. Вот почему Наташа Ростова — его любимая героиня, его идеал. В своих произведениях Л. Толстой создал целую галерею замечательных женских образов. И одним из основных в этом ряду является образ Наташи Ростовой из романа *Война и мир*. Наташу Ростову любят все — и действующие лица, и читатели, и сам автор. В чем же заключается секрет ее необыкновенного обаяния? Впервые выводя на сцену свою 13-летнюю героиню в день ее именин, Толстой сопровождает ее появление перед нами описанием далеко не самой обаятельной внешности: Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, с своими детскими открытыми плечиками, выскочившими из корсажа от быстрого бега, с своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголенными руками и маленькими ножками в кружевных панталончиках и открытых башмачках, была в том милом возрасте, когда девочка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка. Когда же Наташа заговорила, автор счел нужным дать следующее пояснение: Голос девочки был поразительно гибок и изменчив, как и вся ее наружность. Все, что она делала, казалось так и должно было быть и было кстати. Наверное, в последних словах и скрыт ключ к верно-

му пониманию ее образа, к характеристике ее внутреннего мира. Именно на мотиве необыкновенной подвижности, изменчивости натуры Наташи, которые соединены с врожденной грациозностью, строится пленительный образ волшебницы, как называет ее влюбленный гусар Василий Денисов. Этот мотив остается ведущим и определяющим в образе Наташи Ростовой на протяжении всего произведения. В сценах романа, где перед нами появляется Наташа Ростова, автор неоднократно обращает наше внимание на улыбку своей героини. Ведь улыбка Наташи — это одна из самых заметных и примечательных черт в ее облике. Можно даже сказать, что Наташа обладала говорящей улыбкой. Например, встретив Наташу после окончания войны, Пьер не узнает ее — так заметно она изменилась. Казалось, что навсегда исчезли и тот блеск, и тот свет, которые излучали ее большие глаза. Но когда она узнала Пьера и улыбнулась, уже не могло быть сомнений: это была Наташа.... Блеск и свет больших глаз Наташи, интонации ее гибкого, звучного голоса и говорящие улыбки часто выражали больше, чем сказанные или написанные ею слова. Даже за написание послания князю Андрею, который отправился с русской армией в заграничный поход, она берется с большой неохотой. И не потому, что ей лень или не о чем было написать. Просто Наташа не могла постигнуть возможности выразить в письме правдиво хоть одну тысячную долю того, что она привыкла выражать голосом, улыбкой, взглядом. В одном месте Л. Толстой отмечает, что его героиня не очень сильна в грамматике. Поэтому черновики своих писем к князю Андрею Наташа относил к матери для исправления орфографических ошибок. Но дело было не только в ошибках. Обстановка в доме Ростовых, то есть та атмосфера, в которой проходило воспитание детей, способствовали тому, что между родителями и детьми устанавливались прочные доверительные отношения. Как раз

такие отношения между Наташей и ее матерью и подчеркивает автор эпизодом с проверкой орфографических ошибок. Это также говорит об открытом и доверчивом характере Наташи. Однажды Пьер сказал, что Наташа не удостаивает быть умной, имея в виду, что у нее чувства нередко берут верх над рассудком. Однако это не мешает героине обладать редкой проницательностью. Л. Толстой говорит, что она на лету ловила еще невысказанное слово и прямо вносила в свое раскрытое сердце, угадывая тайный смысл всей душевной работы Пьера. Кроме того, Наташа Ростова обладает редкой способностью разбираться в людях, чувствовать оттенки интонаций, взглядов и выражений лиц.... Она с удивительной точностью разгадывает характеры и своего брата Николая, и Пьера, и гусара Денисова, и дуэлянта Долохова, и Друбецкого и многих других. Например, дуэлянт Долохов ставит перед собой цель расположить к себе Ростовых. И он добивается того, что понравился всем, кроме Наташи. В споре со старшим братом о Долохове она категорично заявляет: Нечего мне понимать, он злой и без чувств. Вот ведь я же люблю твоего Денисова, он кутила, и все, а я все-таки его люблю, стало быть я понимаю. Трудные нравственные и душевные испытания выпадают на долю главной героини романа тогда, когда она увлекается Анатолом Курагиным, отказывает своему жениху Андрею Болконскому, тем самым едва не погубив себя. Даже Л. Толстой признает, что это самое трудное место и узел всего романа. К созданию этого узла имеет непосредственное отношение подлая, бессердечная порода Курагиных, как называет эту семью Пьер, а в его распутывании участвуют Ростовы, Болконские, Безуховы. Развязка совпадает с окончанием мирного периода жизни главных героев. Как страшное знамение, встречают они появление кометы 1812 г., которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. И только Пьер смотрел на комету как на счаст-

ливый знак. Он не просто помог Наташе справиться с ее горем и позором. В нем зародилось чувство умиления и любви. Поэтому ему казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе. В канун войны 1812 г. Наташа пережила черные дни. Она представляла, что жизнь ее окончена, что то состояние свободы и открытости для всех радостей никогда уже не возвратится больше. Душевная болезнь Наташи взволновала ее близких, потерявших всякую надежду на ее выздоровление. Однако постепенно Наташа стала освобождаться от угнетавшей ее душевной тяжести. Она переносит свое внимание на несчастья и страдания других людей, близко к сердцу принимает народное бедствие, вызванное вторжением французов в Россию. Свой первый патриотический поступок Наташа совершает в тот момент, когда заставляет сбросить с подвод упакованное семейное имущество и отдать подводы для раненых. Старый князь Ростов гордится поступком дочери и говорит: Яйца... яйца курицу учат...»[Толстой, Т.14, 1973:389]. Поистине самоотверженную любовь проявляет Наташа тогда, когда начинает ухаживать за умирающим князем Андреем. И она с необыкновенной стойкостью встречает его кончину. В эпилоге романа Наташа — любящая и преданная — жена Пьера Безухова, мать четырех детей. Некоторые литературные критики утверждают, что тем самым Л. Толстой принизил тот возвышенный образ, который был выведен им в начале произведения. Но ведь еще в юности Наташа ощутила, какими узкими пределами ограничена жизнь женщины ее круга, поняла, какими неравными правами и возможностями обладают мужчины и женщины. И лишь став женой Пьера, Наташа перестала испытывать чувство подобной ущемленности. Характеризуя чувства Пьера к Наташе, Л. Толстой говорит, что от общения с Наташей Пьер испытывал то редкое наслаждение, которое

дают женщины, слушая мужчину, — не умные женщины... а... настоящие женщины, одаренные способностью выбора и всасывания в себя всего лучшего, что только есть в проявлениях мужчины. Поведение своей героини писатель объясняет способностью человеческой природы целиком погружаться в один предмет. «Предмет, в который погрузилась вполне Наташа - была семья, т.е. муж, которого надо было держать так, чтобы он нераздельно принадлежал ей, дому, - и дети, которых надо было носить, рожать, кормить и воспитывать» [Толстой, Т.14, 1973:319].

Все эти рассуждения Толстого показывают, что он пришел к категорическому выводу о несовместимости супружеских обязанностей жены и матери с какими-либо другими интересами. Женщина рождена только для одного: достигнув возраста, когда ее физическое развитие позволит вступить в брак, она должна обзавестись семьей и все свое внимание и энергию сосредоточить на создании семейного гнезда, на рождении детей и их воспитании. Такая миссия женщины, по мнению писателя, вытекает из самой ее природы.

Толстой вступает в резкую и решительную полемику с теми, кто пытается увести женщину от этого, раз и навсегда предначертанного для нее пути. Он пишет: «Толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и правах их, хотя и не назывались еще, как теперь, вопросами, были тогда точно такие же, как и теперь; но эти вопросы не только не интересовали Наташу, но она решительно не понимала их. Вопросы эти и тогда, как и теперь, существовали только для тех людей, которые в браке видят одно удовольствие, получаемое супругами друг от друга, т. е. одно начало брака, а не все его значение, состоящее в семье» [Толстой, Т.14, 1973:489].

Князь Андрей увидел в Наташе поэтическую, переполненную жизнью, прелестную девушку, оценил в ней несхожесть с большинством ее сверстниц. Наташа Ростова была воспитана в семье, которая сохраняла давнюю привязанность к традициям и обычаям самобытной русской жизни, знающей быт и нравы патриархальной народной среды. Именно поэтому Наташа умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке. По складу своего характера, по образу мыслей, по чувствам, привычкам и поведению Наташа Ростова — глубоко русский человек. Когда она увлеченно танцует на пирушке у дядюшки, Л. Толстой замечает: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитанная эмигранткой французенкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы?.. Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка» [Толстой, Т.14, 1973:459].

Лекция 9. Образ русской женщины в прозе второй половины XX века Праведник, без которого не стоит земля (по рассказу А. Солженицына «Матренин двор»)

Осенью 1956г. Н.А. Решетовская навестила Солженицына в Мильцево и впечатления свои от нового места жительства и о квартирной хозяйке скупно изложила в воспоминаниях: «Старая холодноватая изба, комната с фикусами, где жил Саня. Матрена Васильевна поразила меня своей деликатностью, какую не ожидала от простой женщины. Ни о чем не спрашивала нас она, а самое главное - больше оставляла вдвоем» [Решетовская, 1990: 43].

В рассказе Солженицын дает более подробное описание внешних примет дома Матрены с четырьмя оконцами в

ряд на холодную некрасную сторону, крытый щепой, на два ската и с украшенным под теремок чердачным окошком. Дом не низкий - восемнадцать венцов. Однако изгнила щепа, посерели от старости бревна сруба и ворота, когда-то могучие, и проредилась их обвершка.

И хотя дом имеет восемнадцать венцов и чердачное окошко украшено под теремок, все же читатель не может не уловить какой-то ущербности в этом описании: окна смотрят на холодную некрасную сторону, крыша изгнивает, бревна сруба и ворота посерели от старости, проредилась обвершка...

И в интерьере комнат мы не обнаружим ничего, что намекало бы на какой-либо достаток в этом доме. Наоборот, все чрезвычайно скромно не от того, что писателем что-то упущено, а скорее потому, что описывать было нечего: Просторная изба и особенно лучшая приоконная ее часть была уставлена по табуреткам и лавкам - горшками и кадками с фикусами. Они заполнили одиночество хозяйки безмолвной, но живой толпой. Они разрослись привольно, забирая небогатый свет северной стороны.

Как мы находим, единственное богатство у Матрены это - фикусы. Примечательно, что в характеристике их слышится поэтическое начало: безмолвная, но живая толпа. Мы, наверно, не ошибемся, если скажем, что за исключением подруги Маши, не было у Матрены ничего ближе и родней этих фикусов. Характерно, что проснувшись ночью в дыму, Матрена, как некрасовский Яким Нагой, бросилась не избу спасать, а валить фикусы на пол, чтобы не задохнулись...

В темноватой избе висело зеркало настолько тусклое, что в него совсем нельзя было смотреться, и лишь два ярких плаката о книжной торговле и об урожае пытались скрасить это убогое жилище.

Характерной чертой интерьера матрениной избы явля-

лось и то, что она оклеена была зеленоватыми обоями, да не просто в слой, а в пять слоев. Друг с другом обои склеились хорошо, от стены же во многих местах отстали - и получилась как бы внутренняя шкура на избе. Между бревнами избы и обойной шкурой мыши проделали себе ходы и нагло шуршали, бегая по ним...

Водились в избе и тараканы, и хотя квартирант пытался вытравлять их время от времени, но они не переводились. И по ночам, когда он занимался за столом, редкое быстрое шуршание мышей под обоями покрывалось слитным, единым, непрерывным, как далекий шум океана, шорохом тараканов за перегородкой.

Жила у Матрены еще кошка, немолодая и колченогая, подобранная из жалости, а из всех животов - лишь грязно-белая криворогая коза... Опять же, примечательны эпитеты, подчеркивающие не ухоженность и красоту животных, а, пользуясь производственной терминологией, их недоброкачественность. Но, как ни странно, и изгнивающая щепка, и посеревшие бревна, и прореженная обвершка, и безмолвные фикусы, и тусклое зеркало, и обрезанный огород, не дающий картошки крупнее куриного яйца, и мыши, и тараканы, и колченогая кошка, и грязно-белая коза естественным образом вписываются в скудный мир больной и одинокой женщины. И, кажется, крепкое, здоровое и жизнерадостное начало было бы чуждо этой атмосфере, как чужда и неуместна в ряду серых в большинстве своем и ущербных образов грубая плакатная красавица, протягивающая со стены стопу книг.

И в полном согласии и гармонии с этим миром выступает образ самой хозяйки.

Первое, что мы узнаем из уст молочной торговки о Матрене, это то, что у нее не так уборно, в запущенности она живет, болеет. Чуть ниже выяснится, что она одинокая женщи-

на лет шестидесяти, а еще ниже рассказчику представится кругловатое, желтое и больное ее лицо. И по замутненным ее глазам увидит повествователь, что болезнь ее измотала.

Выразительная деталь: разговаривая с пришельцем, просящимся к ней на квартиру, хозяйка лежала на печи ничком, без подушки. Мы узнаем, что каждый месяц налетал на нее тяжелый недуг и сваливал с ног. Сутки - двое лежала она пластом, и не жаловалась, не стонала, но и не шевелилась почти, не пила, не ела и не просила ничего.

В поведении во время болезни, обозначаемом практически одними глаголами с отрицательной частицей не (не жаловалась, не стонала, не пила, не ела...), раскрываются основные черты характера Матрены: безропотность, покорность судьбе, умение безмолвно и терпеливо переносить физические страдания, не доставляя при этом забот и хлопот окружающим. Совершенная непритязательность Матрены сказывается и в том, что, будучи в таком тяжелом положении, она не пыталась даже вызвать врача из ложных представлений о скромности и приличии: мол, барыня. (Впрочем, и остальным жителям Тальнова вызов врача на дом был в диво). И все же главными чертами характера Матрены следует признать ее отзывчивость, доброту, бескорыстие и безотказность. И все пользовались этими качествами Матрены безвозмездно, как чем-то естественным, данным им от природы. Так, любая родственница или соседка приходила к Матрене и не просила даже, а просто ставила в известность: - Завтра, Матрена, придешь мне пособить. Картошку будем докапывать.

Матрена шла, бросив свои домашние дела. И помогала. А, вернувшись, еще и говорила без тени зависти: - Ах, Игнатич, и крупная же картошка у нее! В охотку копала, уходить с участка не хотелось, ей-богу правда!

Добротой старухи самым бессовестным образом поль-

зовался и колхоз. Он вставал перед Матреной в лице жены председателя и властным голосом, не терпящим возражений, объявлял: Товарищ Григорьева! Надо будет помочь колхозу! Надо будет завтра ехать навоз вывозить!

И хотя Матрена была больна и отношения никакого уже к колхозу не имела, хотя колхоз этот не выплачивал ей пенсии, не помогал ни с топливом, ни с сеном, не собирался оплачивать даже эту конкретную работу по вывозу навоза, Матрена мешалась, лицо ее складывалось в извиняющуюся полуулыбку и... соглашалась. А жена председателя, уходя, еще и наставляла: И вилы свои бери!

Много личных обид и социальных несправедливостей перенесла за жизнь Матрена. И хотя вышла она за нелюбимого, и дети у нее не стояли (все шестеро умерли очень рано), муж пропал без вести во время войны, и осталась она одна без какой-либо помощи на старости лет, все же не ожесточилась она сердцем, не очерствела, а осталась открытой, добродушной и приветливой. И если расстраивало ее что-либо, был у нее верный способ вернуть себе доброе расположение духа - работа. Тотчас же она или хваталась за лопату и копала картовь или с мешком под мышкой шла за торфом. А то с плетеным кузовком - по ягоды в дальний лес. И не столам конторским кланяясь, а лесным кустам, да наломавши спину ношей, в избу возвращалась Матрена уже просветленная, всем довольная, со своей доброй улыбкой.

Добрая улыбка - неотъемлемая черта облика Матрены. У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей, - скажет писатель, имея в виду Матрену, и не раз будет отмечать ее обезоруживающую лучезарную улыбку. И постояльцу улыбка ее круглового лица была дороже и скудного быта ее, и непритязательного угощения.

В образе Матрены так и сквозит изначально доброе отношение к миру и людям. И проявляется оно даже не столько

в смысле выговариваемых слов, сколько в том, как эти слова произносятся. На утреннее приветствие квартиранта - Доброе утро, Матрена Васильевна! она всегда отвечала певучим, напоминающим низкое теплое мурчание, как у бабушек в сказках, голосом:

«- М-м-мм... так же и вам!

И немного погодя:

- А завтрак вам приспе-ел»[Солженицын, 1991:Т3,205].

Литературовед Д.Н. Мурин считает, и не согласиться с ним нельзя, что поворотным в жизни Матрены становится тот момент, когда, не дождавшись с германской войны Фаддея, она выходит за его брата Ефима[Мурин,1990: 345]. Но как выходит? Сцена очень красноречивая, высвечивающая до дна облик Матрены. Солженицын в комментариях к третьему тому малого собрания сочинений говорит о Матренином дворе: Рассказ полностью автобиографичен и достоверен. Жизнь Матрены Васильевны Захаровой и смерть ее воспроизведены, как были. Истинное название деревни - Мильцево Курловского района Владимирской области [Солженицын, 1991:Т3,285].

Безусловно, Матрена любила Фаддея. Об этом неопровержимо свидетельствует и то, как она через сорок лет закрывает глаза при воспоминании о нем, как она оборачивается к двери, как к живой, как закричала, увидев его после замужества... Но все это было после. А тогда ушел Фаддей на германскую войну - и пропал. Три года ждала она, затаившись, но - ни весточки и ни косточки от него не поступило. И тогда присватался к ней Ефим. И предложение его, и признание в любви заключались в единственной будничной и совершенно прозаической фразе: ...В нашу избу ты идти хотела, в нашу и иди.

Матрена не могла не понимать, что Ефим ее не любит, и сама она его нисколько не любила. И все же пошла. Поче-

му? Боялась засидеться в девках? Упустить последний шанс выйти замуж?.. Скорее всего, нет. Ответ незамысловат и удручающе прост: Мать у них умерла... Рук у них не хватало. Пошла я...[Солженицын, 1991:Т3,231]

В этом поступке - ключ к характеру Матрены, - справедливо отмечает Д.Н. Мурин. - Вся она - не для себя, а для людей[Мурин,1990: 345].

И с первого послебрачного утра взялась Матрена за ухват...

Однажды спросил квартирант у хозяйки, почему она корову не держит, на что ему Матрена скорбно заметила: « - Э-эх, Игнатич... Мне молока и от козы хватит. А корову заведи, так она меня самую с ногами съест. У полотна не скоси - там свои хозяева, и в лесу косить нету - лесничество хозяин, и в колхозе мне не велят - не колхозница, мол, теперь...»[Солженицын, 1991:Т3,285].

И выяснилось, что собрать Матрене сена для одной козы, не говоря уже о корове, - труд великий, так как косить у железнодорожного полотна было нельзя - там косили свои работники, в лесу тоже не разрешалось - лесничество хозяин, и колхоз ей отказал - не колхозница, мол, теперь. И приходилось Матрене, как некрасовским героям, брать серп, мешок для травы и уходить в места, где трава росла по обмежкам, по задороге, по островкам среди болота. И затем волокла этот мешок с тяжелой свежей травой, раскладывала у себя во дворе для просушки, а когда она подсыхала, получалось сена этого - навильник.

Сколько же мешков нужно было перетаскать на себе, чтобы коза могла перезимовать?! Но если бы таскать приходилось только сено! Еще острее стояла проблема с топливом для печи. И это при том, что вокруг стояли леса, рычали на торфоразработках экскаваторы - а топки взять было негде. Топлива не было положено - и спрашивать о нем не полага-

лось, - кратко излагает суть проблемы повествователь. Но жить-то все равно надо и зимой? И вот собирались бабы по пять, по десять человек и ходили с мешками воровать торф у треста. За раз уносили в мешке торфин шесть, если были сыроваты, торфин десять, если сухие. И вес этих торфин приближался к двум пудам, а нести такую поклажу приходилось порой километра три, а хватало этого добра - всего лишь на одну протопку!

Сколько же километров за лето приходилось исходить с такой поклажей старой и больной женщине, чтобы пережить зиму?!

Правда, рабочим завода, врачам, учителям, в том числе и матрениномупостояльцу, выдавали по машине торфа. И когда Матрена в очередной раз собралась за топливом, Игнатич в изумлении спросил: «Да Матрена Васильевна, разве моего торфа не хватит? Машина целая, - на что хозяйка ответила: Ф-фу! Твоего торфу! Еще столько, да еще столько, - тогда, бывает, хватит...

Следовательно, - простая арифметика - три машины. Три машины торфа нужно было каждое лето перетаскивать на себе, чтобы перезимовать! Но если бы проблема состояла только в том, чтобы перетаскать! Баб ловили, стыдили, а то еще и судили за то, что власть и государство вынуждало их идти на противоправный и противоречащий внутренним принципам жителей поступок.

В доме Матрены меню изо дня в день не менялось: и на завтрак, и на ужин подавалось одно и то же блюдо: *карт*овь-необлупленная, или суп *картонный* (так выговаривали все в деревне), или каша ячневая... (Курсив автора). Масла в магазине, как правило, не бывало, маргарин - нарасхват, и лишь комбинированный жир продавался свободно. И вот с утра готовила Матрена картошку в трех чугунах: один - козе, другой - себе, а третий - квартиранту. Козе она выбирала са-

мую мелкую, себе - просто мелкую, а то, что покрупнее, - постояльцу. И самая большая картошка у нее была с куриное яйцо, так как ее истощенный песчаный огород, не выдавший удобрения с довоенных лет и из года в год засаживаемый одной картошкой, крупнее не давал. И когда выпадала ей очередь раз в полтора месяца кормить пастухов коз, это вгоняло ее в большие растраты: она шла в сельпо, покупала рыбные консервы, расстарывалась и сахару, и масла, потому что хозяйки выкладывались друг перед другом, стараясь покормить пастухов получше. Матрене не хотелось быть ославленной по деревне, и покупала пастухам то, в чем отказывала себе годами. И на этом фоне нищенского существования простой крестьянки совершенным сарказмом в щедринском духе наполняется фраза о жизни государственных деятелей: В тот год повелось по две - по три иностранных делегации в неделю принимать, провожать и возить по многим городам, собирая митинги. И что ни день, *известия полны были важными сообщениями о банкетах, обедах и завтраках*»[Солженицын, 1991:Т3,212].

Наворочено было много несправедливостей с Матреной, - отметит писатель в другом месте и разящими фактами подтвердит верность своих слов. «Из года в год не зарабатывала Матрена и рубля, потому что в колхозе она работала не за деньги, а за палочки трудодней в замусоленной книжке учетчика. Четверть века отдала она колхозу, а как стала болеть сильно - отпустили, но пенсию не выплачивали: не полагалось. Она была больна, но не считалась инвалидкой. И лишь однажды вызванный врач приехала злая очень, велела Матрене, как отлежится, приходите на медпункт самой и уехала. Матрена взялась было, но как стали требовать анализы, посылать в районную больницу, так и забросила.

Но вот вышел новый пенсионный закон, и надоумили ее соседи добиваться пенсии. Но так как пенсии ей не пола-

галось, то добиваться можно было только *за мужа*, то есть за утерю кормильца. Но мужа не было уже пятнадцать лет, с начала войны, и нелегко было теперь добыть те справки с разных мест о его *сташе* и сколько он там получал.хлопоты были - добыть эти справки; и чтоб написали все же, что получал он в месяц хоть рублей триста; и справку заверить, что живет она одна и никто ей не помогает; и с года она какого; и потом все это носить в собес; и перенашивать, исправляя, что сделано не так...»(Курсив автора)[Солженицын, 1991:Т3,185].

Сбор этих справок и документов превращается в целую эпопею, а благодаря абсурдной российской действительности и уродливой бюрократической системе, матренины мытарства в канцеляриях растянулись на целых два месяца: «хлопоты эти были тем затруднены, что собес от Тальнова был в двадцати километрах к востоку, сельский совет - в десяти километрах к западу, а поселковый - к северу, час ходьбы. Из канцелярии в канцелярию и гоняли ее два месяца - то за точкой, то за запятой. Каждая проходка - день. Сходит в сельсовет, а секретаря сегодня нет, просто так вот нет, как это бывает в селах. Завтра, значит, опять иди. Теперь секретарь есть, да печати у него нет. Третий день опять иди. А четвертый день иди потому, что сослепу они не на той бумажке расписались»[Солженицын, 1991:Т3,185].

Но все-таки добилась Матрена своего. К зиме стали ей выплачивать восемьдесят рублей пенсии, да от школы и квартиранта получала она еще больше ста рублей. «Наконец-то жизнь ее немного наладилась: Заказала себе Матрена скатать новые валенки. Купила новую телогрейку. И справила пальто из ношенной железнодорожной шинели... Деревенский портной-горбун подложил под сукно ваты, и такое славное пальто получилось, какого за шесть десятков лет Матрена не нашивала. И в середине зимы зашила Матрена в подкладку

этого пальто двести рублей себе на похороны.

- Фу-у! Теперь Матрене и умирать не надо! - завидовали некоторые из соседок, и сама она повеселела: Маненько и я спокой увидала, Игнатич»[Солженицын, 1991:Т3,195].

И как ни странно, за эти месяцы относительного благополучия хроническая болезнь ни разу Матрену не посетила.

Фаддей тоже любил Матрену. В этом убеждает и сила его угрозы после возвращения из венгерского плена (... Если б то не брат мой родной - я бы вас порубил обоих!), и то, что долго не женился, хотя невест на деревне было много, все искал себе вторую Матрену или хотя бы с имячком тем же...

Но, возвращаясь к угрозе Фаддея, необходимо отметить, что в ней, помимо памяти о своей любви, явственно проявляется и естественный природный эгоизм, не признающий свободы выбора за тем, кого он любит. Этот эгоизм к концу жизни разрастается у него до умопомрачительной жадности, что в конце концов и сведет в могилу женщину, которую он некогда любил. Явную связь между угрозой и гибелью Матрены отмечает и сам рассказчик: «Я живо представил, как он стоит там, черный, в темных дверях и топором замахнулся на Матрену... И потом, уже после гибели: Сорок лет пролежала его угроза в углу, как старый тесак, - а ударила-таки...»[Солженицын, 1991:Т3,285].

Фаддей ворвался в более-менее наладившуюся жизнь Матрены и разметал ее, как ее же горницу. И хотя, естественно, он никоим образом сознательно не преследовал цели убить Матрену, все же выступает в качестве злого рока или демона, настигшего в финале свою жертву.

Но трагический финал Матрены имеет свою предысторию.

Так как дети у Матрены умерли все еще в младенчестве, выпросила она у Фаддея и его жены (тоже Матрены) младшую дочку Киру на воспитание, вырастила как родную

и выдала замуж за молодого машиниста в Черусти. И завещала ей Матрена после смерти отдельный сруб горницы. Но случилось так, что в Черустях, чтобы получить и удержать участок земли, надо было молодым поставить какое-нибудь строение. Шла для этого вполне матренина горница. А другого нечего было и поставить, неоткуда лесу взять. И не так сама Кира, и не так муж ее, как за них старый Фаддей загорелся захватить этот участок. И вот зачастил он к Матрене, наставительно разговаривал с ней и требовал, чтобы она отдала горницу еще при жизни.

Писатель верно передает внутреннее смятенное состояние Матрены:

«Не спала Матрена две ночи. Нелегко ей было решиться. Не жалко было саму горницу, стоявшую без дела, как вообще ни труда, ни добра своего не жалела Матрена никогда. И горница эта все равно была завещана Кире. Но жутко ей было начать ломать ту крышу, под которой прожила сорок лет...*Для Матрены было это - конец ее жизни всей*»[Солженицын, 1991:Т3,135].

Но те, кто настаивал, знали, что ее дом можно сломать и при жизни.

И, как всегда, уступила Матрена, отдала горницу на растерзание, хотя и далось ей это через душевные муки, усугубившиеся тем, что пришли три сестры ее, все дружно обругали ее дурой за то, что горницу отдала, сказали, что видеть ее больше не хотят, - и ушли.

Повествуя о судьбе Матрены, писатель-реалист не пренебрегает условностями, а использует все, что может помочь ему наиболее выразительно передать картины крестьянской жизни. Так, Солженицын применяет прием предварения. Еще до начала всех трагических событий он обронил как-то: Одно только событие или предзнаменование омрачило Матрене этот праздник: ходила она за пять верст в церковь на

водосвятие, поставила свой котелок меж других, а когда водосвятие кончилось... - не оказалось ее котелка... Исчез котелок, как дух нечистый его унес.

Символично и то, что после того, как была разобрана горница, пропала кошка, а в самый день гибели Матрены очень уж, как никогда, развозились мыши: все нахальнее, все шумней они бегали под обоями, скребли и попискивали. Ощущение такое, будто мыши отчаянно пытались предупредить хозяйку о надвигающейся беде. Даже любимые комнатные растения Матрены выглядят в этот вечер не иначе, как толпой *испуганных* фикусов. Как ни странно, мыши инстинктивно чувствовали и переживали гибель хозяйки гораздо острее и *человечнее*, нежели близкие и родные ей *люди*.

В воспоминаниях Н.А. Решетовской мы обнаруживаем еще один фрагмент, относящийся к периоду жизни Солженицына в Мильцево: После нелепой смерти Матрены Васильевны Саня переселился к ее золовке. Дом был значительно лучше, чище. Комната - отдельная. Но все-таки он чувствовал там себя уже совсем не так [Солженицын, 1991:Т3,285:321].

Сообщение о том же есть и в рассказе: Избу Матрены до весны забили, и я переселился к одной из ее золовок. И вдруг обнаружилось, что у этой самой золовки не нашлось ни одного слова, чтобы добром вспомнить невестку. Наоборот, все отзывы ее о Матрене были неодобрительны: и нечистоплотная она была; и за обзаводом не гналась; и небережная; и даже поросенка не держала, выкармливать почему-то не любила; и, глупая, помогала чужим людям бесплатно (и самый повод вспомнить Матрену выпал - некого было дозвать огород вспахать на себе сохой). И даже о сердечности и простоте Матрены, которые золовка за ней признавала, она говорила с презрительным сожалением.

Л.Я. Шнейберг и И.В. Кондаков комментируют финал

рассказа таким образом: «В характере Матрены, как ее обосновывает Солженицын, доминируют слова: не была, не имела, не гналась - сплошное самоотречение, самоотверженность, самоограничение. И не ради какой-то похвальбы, и не из аскетизма... Просто у Матрены - другая система ценностей: у всех есть, а у нее не было; все имели, а она не имела; не выбивалась, чтобы купить вещи и потом беречь их больше своей жизни; не гналась за нарядами. За одеждой, приукрашивающей уродов и злодеев. Выбирая между иметь и быть, солженицынская Матрена всегда предпочитала быть: быть доброй, отзывчивой, сердечной, общительной, незлопамятной, бескорыстной, трудолюбивой; предпочитала давать окружающим ее людям - знакомым и незнакомым, а не брать» [Шнейберг:1995 432].

И именно поэтому сам автор находит в облике простой полунищей крестьянки черты праведника:

«Непонятая и брошенная даже мужем своим, схоронившая шесть детей, но не нрав свой общительный, чужая сестрам, золовкам, смешная, по-глупому работающая на других бесплатно, - она не скопила имущества к смерти. Грязно-белая коза, колченогая кошка, фикусы...

Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша» [Солженицын, 1991:Т3,485].

Лекция 10. Ключевой характер крестьянской вселенной (по повести В. Распутина Последний

срок)

Распутина давно привлекали образы сибирских женщин, особенно старух, наделенных особой силой характера и самоотверженностью, способностью все понять и простить. По его собственным словам, женщины обладают поразительной чуткостью к чужой беде. К тому же старухи - хранительницы народных традиций, национальной памяти, они связывают поколения рода человеческого. Главная героиня повести, восьмидесятилетняя Анна, духовный мир которой тщательно исследует Распутин, явилась первым полноценным воплощением этого особого художественного типа в деревенской прозе: именно она открывает галерею распутинских старух.

В повести Последний срок всего одно событие, но событие важное - человек уходит из жизни. Тема жизни и смерти, вечная тема мировой литературы, волнует и Распутина. Она выливается в размышления о том, что человек оставляет после себя, как он продолжается на земле. Распутин испытывает деревню на нравственную прочность. Всего три дня длится здесь действие: это время, дарованное Богом умирающей деревенской старухе для того, чтобы повидаться с детьми, приехавшими в родную деревню попрощаться с ослабевшей матерью перед ее смертью. Повесть начинается с фразы: «Старуха Анна лежала на узкой железной кровати возле русской печки и дожидалась смерти, время для которой вроде приспело: старухе было под восемьдесят, - и заканчивается фразой: Ночью старуха умерла»[Распутин,2000:82]. Повесть посвящена тому, как умирала старая женщина.

Старуха Анна, прототипом которой является родная бабушка писателя, - олицетворение народной мудрости, духовности, щедрой материнской любви. Это ключевой харак-

тер крестьянской вселенной. У старух меня особенно поражает спокойное отношение к смерти, которую они воспринимают, как нечто само собой разумеющееся, - говорил писатель в интервью журналу Вопросы литературы (1976. - № 9). - Думаю, что этому спокойствию их научил долгий жизненный опыт, перед их глазами проходили посевы и жатвы, осень роняла листву. Факт собственной кончины деревенский человек воспринимает как естественное природное увядание. И Анне смерть кажется собственным двойником: «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один день сойдут обратно: смерть, дождавшись человека, примет его в себя, и они уже никому не отдадут друг друга. Как человек рождается для одной жизни, так и она для одной смерти...»[Распутин,2000:109]

Анна не боится смерти, более того - она готова к ней, ибо уже устала, чувствует, что изжилась до самого доньшка, выкипела до самой капельки. И немудрено, что устала, - вся жизнь бегом, на ногах, в труде и заботах: ребятишки, дом, огород, колхоз... И вот когда сил не осталось, пришло и время умереть, осталось только попрощаться с детьми, она просто не могла уйти, не увидев их, не попрощавшись и не услышав их голосов. Из 13 детей в живых осталось у неё лишь пятеро: три дочери и два сына. Дети разъехались и бывало годами не навещали мать. С ней остался и жил младший сын Михаил, который и оповестил всех телеграммами: мать плоха, приезжайте, мало ли что может случиться. И дети приехали, кроме самой младшей и самой любимой Таньчоры, жившей в Киеве. Каждый из них по-своему любил мать, но все они одинаково отвыкли от неё, давно отделились, и то, что связывало их с нею и между собою, превратилось в нечто

условное, принимаемое разумом, но не задевающее душу. Они обязаны были приехать на похороны, и исполнили эту обязанность. Но Анна, находясь то ли в самом конце жизни, то ли в самом начале смерти, ждала их живой; потому и жила ещё, что ждала. Она сама себе назначила срок, и организм её, следуя последней воле, неведомо откуда черпал энергию, отодвигая на часы и минуты наступления смерти. И мать дождалась и отошла сердцем, когда увидела родные лица. Дождаться бы последнюю Танчору, и можно умереть спокойно. Но Танчора всё не едет и не едет, и старуха вынуждена как бы откладывать ещё на некоторое время свой смертный час. Она жива ожиданием.

Жизнь Анны до краев была заполнена хлопотами, в которые с раннего утра и до поздней ночи погружена хозяйка, мать, кормилица семьи, работница в поле и огороде. Казалось бы, уж ей-то не до раздумий, уж она-то вовсе далека от всяких там философий, жила, как жилось, и все тут. Но она зыскательно пытается себя теми вопросами, которые принято называть последними и которые далеко не каждый высоколобый интеллеktуал наберется мужества поставить перед собой. Чтоб открыть и бережно передать богатейшее содержание духовного мира мудрой старой Анны, автор избрал форму внутреннего монолога героини, организованного потоком несобственно-прямой речи, где зона автора - это тактичный комментарий к состоянию и слову персонажа:

«Знать хотя бы, зачем и для чего она жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще? Кому, для какой забавы, для какого интереса она понадобилась? А оставила после себя другие жизни - хорошо это или плохо? Кто скажет? Кто просветит? Зачем? Выйдет ли из ее жизни хоть капля полезного, долгожданного дождя, который прольется на жаждущее поле?» [Распутин, 2000: 112]

Вот на какие вопросы ищет ответы старая Анна.

И оглядываясь назад, она видит, что годы ее, подгоняя друг друга, прошли одинаково в спешке, что вся ее жизнь была вечная круговерть, в которой ей некогда было вздохнуть и оглядеться по сторонам, задержать в глазах и в душе красоту земли и неба.

Но хоть некогда было, а все же чужла Анна эту красоту, знала ее ни с чем не сравнимую цену. Не случайно в ее гаснущей памяти высветился именно этот дальний-предальний день:

«Она не старуха - нет, она еще в девках, и все вокруг нее молодо, ярко, красиво. Она бредет вдоль берега по теплой, парной после дождя реке, загребая ногами воду и оставляя за собой волну, на которой качаются и лопаются пузырьки... Она все бредет и бредет, не спрашивая себя, куда, зачем, для какого удовольствия, потом все-таки выходит на берег, ставит свои упругие босые ноги в песок, выдавливая следы, и долго с удивлением смотрит на них, уверяя себя, что она не знает, откуда они взялись. Длинная юбка на ней вымокла и липнет к телу, тогда она весело задирает ее, подтыкает низ за пояс и снова лезет в воду, тихонько смеясь и жалея, что никто ее сейчас не видит. И до того хорошо, счастливо ей жить в эту минуту на свете, смотреть своими глазами на его красоту, находиться среди бурного и радостного, согласного во всем действия вечной жизни, что у нее кружится голова и сладко, взволнованно ноет в груди»[Распутин,2000:113].

Еще и теперь при воспоминании о том дне у старухи замерло сердце: было, и правда было, бог свидетель.

Значит, хоть некогда, а все же задержала в глазах и в душе красоту земли и неба, сохранила, берегла десятки лет, до последнего часа хранила. Потому что такое сильнее любых иных опор, такое оправдывает все муки, все страдания земные. Уж насколько тяжела доля Анны, как и всякой мате-

ри-труженицы, а ведь она никогда не ропщет на жизнь. И во все не от рабского покорства судьбе, а от сознания ни с чем не сравнимой радости бытия, к которой ты приобщился на свой - долгий ли, короткий ли, - но свой срок. И в этот отведенный судьбой срок Анна принимала в себя все пережитое, ничего не упустив, ничего не отринув, все радости и все горести. Она поняла всю жизнь как свою мучительную радость.

Отсюда, от мудрого постижения красоты бытия, от сознания мучительной радости жизни людской, от гордой ответственности за свой, человеческий, срок на земле - идет высочайшая нравственность Анны. Отсюда и ее всепобеждающая любовь к своим грешным ребятам. Отсюда же и ее строгая требовательность к себе, не позволяющая никаких компромиссов с совестью - недаром она виноватится за давний свой грех, за то, что ради больной дочки добирала остатки молока у своей Зорьки после колхозной дойки, и хоть Мирониха ее вполне оправдывает, однако сама Анна себя не прощает, стыд, его не отмоешь, - говорит она. И твердость Анны в расчете со злом тоже определяется ее верным нравственным чувством: односельчанам надолго запомнился случай, когда Анна в упор из обоих стволов посолила задницу зверюге, Денису-караульщику, в отместку за пораненного им ребенка...

За всю свою долгую и трудную жизнь Анна нигде и ни в чем не поступилась совестью. Поэтому она и гордится прожитой жизнью, и достойно уходит: Вот и побыла она человеком, познала его царство.

Мир, окружающий в Последнем сроке героев, тоже выступает средством подтверждения правоты мудрой философии старой Анны. Да, вокруг нее самая что ни на есть сиюминутная, сегодняшняя, легко узнаваемая повседневная наша жизнь. А в ней, не исключая друг друга, а как бы от-

свечивая друг в друге, живут печальное и веселое, высокое и низкое, конец и начало жизни. Рядом со старой Анной есть ее любимица, внучка Нинка, есть и веселая, неунывающая верная подружка Мирониха, с которой Анна ведет напоследок грешные разговоры, приправленные соленой шуткой. В повести есть и высокая судная ночь, когда Анна приуготовляется к смерти, есть и поразительная по силе трагизма сцена, когда Анна учит Варвару причету, но есть и традиционные деревенские розыгрыши (например, байка про то, как зять тещу обманул и т.п.). Во всем этом воплотилась та самая мучительная радость бытия, которую постигла мудрая русская женщина, мать и работница.

С образом Анны в повести связаны проблемы вечные (смерть, смысл жизни, взаимосвязи с природой, отношение отцов и детей), с образами детей - злободневные (город и деревня, нравственная сущность молодого поколения, утрата связи с землей).

Половину текста повести занимает изображение детей: они раскрываются через поступок, речь, авторские оценки. Люся - человек твердый, последовательный, но жесткий, живущий по законам разума, а не чувства; Варвара - добра, но неумна, в ней нет душевного такта. Сын Михаил – грубоват, любит выпить, но именно с ним и его женой живет мать. Бесхарактерный Илья, много поездивший по свету, так и не приобрел ни ума, ни опыта. А Таньчора, бывшая в детстве самым ласковым ребенком, не приехала вообще. Автор никак не объясняет ее поступок, рассчитывая, что читатель добрый ее оправдает, найдя для этого свои доказательства, а недобрый - осудит.

Далеко не случайно собравшимся в доме по случаю смерти матери детям отведено безличное прямое повествование автора: ведь их духовный мир беден, они утратили благодарную память, в хаосе будней они оборвали связь с

Природой. И повествователь с какой-то безразличной тщательностью описывает, как даже в трагические часы умирания Анны они озабочены мелкими заботами - Люся, например, спешит сшить себе еще при живой матери черное платье, чтоб на похоронах выглядеть приличествующим образом, а Варвара тут же клянчит это платье для своей дочери, Михаил с Ильей запасливо закупают ящик водки - мать надо проводить как следует. Только в одной главке есть непосредственная передача восприятия мира Люсей, но это как раз тот эпизод, когда Люся проходит по окрестностям своей деревни, и даже в ней, стоящей на крайнем полюсе отчуждения от всего родного, оживает прошлое, взыскующе напоминая о долге перед всем, что дало ей жизнь.

Дети, как могли, приготовились к похоронам, а мать не умирает. Более того, она почувствовала себя лучше, настолько лучше, что только что умиравший человек, нашел в себе силы самостоятельно подняться с кровати, выйти на порог дома и присесть там. Когда дети обнаружили такое поведение матери, им показалось, что мать подшутила над ними, прикинулась умирающей для того, что бы собрать вокруг детей. И они решают разъезжаться. И даже то, что матери снова стало плохо и на этот раз уже окончательно, их не останавливает. Мать напоминает им: Помру я и просит не торопиться с отъездом на что дети отвечают каждый по своему, но штампами и шаблонами: Люся реагирует на слова матери раздраженно, но непреклонно: Мама, мне уже надоели эти разговоры о смерти. Честное слово. Одно и то же, одно и то же. Ты думаешь, нам это приятно? Всему должна быть мера. Можно подумать, что Люся приехала на свадьбу, а тут не к месту и не ко времени заладили разговор о смерти. И до какой степени нужно быть эгоисткой, что в такой ситуации она думает не о том, что бы скрасить последние минуты жизни матери, а беспокоится по поводу того, что говорят о непри-

ятном для неё предмете. И до какой степени нужно быть бестактной, оскудеть и морально, и духовно, что бы напоминать умирающей матери о какой-то мере? Из всех детей Люся, наверное, наиболее нравственно глуха. Но не очень далеко от неё отстает и Илья, находящийся в таком возрасте, когда личность окончательно сформировывается. Он же к этому возрасту ухитрился подойти никаким. Даже лицо его казалось неправдошным, нарисованным, будто своё Илья продал или проиграл в карты чужому человеку. И он говорит матери беззалаберно-скоморошески: Мать вот как следует на ноги встанет, и можно к нам в гости приехать. Приезжай, мать. В цирк ходим. Я рядом с цирком живу. Клоуны там, обхохочешься. И несмотря на полные трагической ноты и безысходности слова Анны: Помру я, помру. От увидите. Сегодня же. Погодите чутельку, погодите. Мне ничего более не надо. Люся! И ты Илья! Погодите. Я говорю вам, что помру, и помру, - дети уезжают, не услышав, и не исполнив ее последней просьбы. Уезжает Варвара, сославшись на дела и детей, уезжает Илья, уезжает и Люся, любившая в письмах своих поучать Михаила и его жену: Берегите маму. Следите, что бы мама зимой одевалось лучше, как будто и без неё не знали, как одеваться зимой.

Брат и сестры разъехались обиженные, обиженные не столько за правдивые слова Михаила, сколько за другое. И этому другому Михаил найдет своё верное объяснение: Я их с места снял, телеграмму отправил, а мать возьми да не помри. Вроде зря я их вызывал, вроде обманул[Распутин,2000:222].

Когда старшие дети разъехались, а младшая так и не приехала, и когда Анна окончательно поняла, что ждать уже нечего и Танчора не приедет, она умирает, умирает спокойно и просто, без жалоб и жалости к прошедшей жизни. Ей было от кого уходить и к кому уходить. И своя жизнь ей казалась

доброй, удачной, как ни у кого. Она добросовестно исполнила свою роль промежуточного звена, убедилась, что цепь не прервана и совесть её чиста перед предками и перед Богом. Надо ли жаловаться, что она всю жизнь отдала своим ребятам, если для того и приходит в мир человек, чтобы мир никогда не скудел без людей, и не старел без детей. В этой обыденности и простоте жизни Распутин видит истинное величие, измеряет её масштабом подвига. Мы видим, что умирающая старуха – натура гораздо гармоничная и цельная, чем её дети. А дети другие. Черствые и равнодушные, исполняющие свой долг по обязанности, а не по велению сердца. На их примере Распутин показывает не только то, как рушится семья и родственные связи, но и как рушатся элементарные нравственные устои личности, превращая внутренний мир человека в руины.

Автор показывает, что нравственный потенциал поколения, идущего на смену деревенским старикам, значительно ниже: уход от деревни чреват для него необратимыми последствиями. Глобальный процесс перемен захватывает и тех немногих молодых, которые остаются на селе: снижается их привязанность к земле, ответственность перед ней, ослабляются родственные связи. Это элементы того явления, которое позднее будет названо раскрестьяниванием.

Валентин Распутин ищет корни той душевной толстокожести, которая обнаружилась в сыновьях и дочерях Анны, собравшихся в горький час под крышей родного дома. Не родились же они такими. Лишь одна Таньчора сохранила это, идущее из детства сознание своей связи с бытием, благодарное чувство к матери, подарившей ей жизнь. Анне хорошо помнится, как Таньчора, старательно расчесывая ей голову, приговаривала: « Ты у нас, мама, молодец. - Это еще пошто? - удивлялась мать. Потому что ты меня родила, и я теперь живу, а без

тебя никто бы меня не родил, так бы я и не увидела белый свет» [Распутин,2000:112].

Вот отсюда, от искреннего чувства благодарности к породившему тебя миру за нечаянную радость бытия, и идет все то лучшее, нравственно светлое и чистое, чем отличается Таньчора от своих сестер и братьев: и ее чуткость ко всему живому, и радостная бойкость нрава, а главное - нежная любовь к матери, которую не гасят ни время, ни расстояния.

Писатель психологически тонко изображает пропасть между детьми и матерью, бедность духовного мира этих блудных детей, для которых приезд на похороны - поступок рациональный, следование правилам, а не зову сердца. До мельчайших подробностей автор воссоздает портреты, характеры, поступки городских детей деревенской старухи - Варвары, Люси, Ильи. Все они не понимают мать, не чувствуют ситуации: и старшая Варвара, глуповато-наивная, вечно бранящаяся с собственными детьми, уже настроенная на похороны, но не желающая учить народное причитание; и средняя Люся, которой, наоборот, Бог не дал детей, - эгоистично-лицемерная, заботящаяся только о своем благополучии и производимом впечатлении; и никакой, как будто с нарисованным лицом, Илья - тоже никчемный и безалаберный. На их фоне грубоватый Михаил - натура наиболее милосердная, он ближе всех матери по миропониманию.

Анна не осуждает, жалеет детей и ждет младшую дочь Таньчору, надеясь увидеть в ней свое духовное продолжение, ждет ее как последнее облегчение и условие спокойного ухода. Но она так и не приехала. Судьба словно уберегала Анну от этой встречи, которая могла бы быть самым большим ее разочарованием.

Предпоследняя, десятая глава - философский центр произведения. Решив, что Таньчору больше ждать нельзя, попрощавшись с близкой подружкой Миронихой, Анна приго-

товилась умереть. Гармоничность, мудрая природность героини проявляется в представлениях о соседстве человека и его смерти, об их двойничестве, о цикличности и непрерывности жизненного потока. Писатель, изображая видение Анны, открывает, предугадывает пограничное состояние человека между двумя пластами бытия, ощущение перехода в иную реальность. Поражают воображение детали видения: ясный немой свет и колокольный звон как символы чистой духовной радости. Последняя просьба матери подождать, не уезжать, заверение, что она сегодня же умрет, не были услышаны. Дети упустили свой последний срок, чтобы одуматься.

А. Солженицын и В. Распутин, - различны и духовными своими биографиями, и воззрениями, и общественной позицией, и творческим поведением, - но между их произведениями есть немало общего. Особенно сильно это типологическое родство ощутимо при сопоставлении рассказа «Матренин двор» и повести «Последний срок». И главное сходство заключается в том, что оба писателя избрали один и тот же эстетический объект: простой человек, который представлен ими как хранитель общечеловеческих духовных ценностей. Их героини-старухи живут в самой нутряной России, в глубинных деревнях, погружены в самую затрапезную повседневность. Сюжет произведений представляет собой течение обычной деревенской жизни, не нарушаемой никакими внешними потрясениями. И тем не менее в них просвечивают контуры жития святых великомучениц. Пусть неканонические святые, пусть неканоническое житие, но все равно - житие!

Сила характеров любимых героев Распутина - в мудрости, которая представляет собой гармоническое единство всех граней народного миропонимания и мироотношения. Эти люди, как золотые самородки в рудной породе, они создают мощное силовое поле моральных принципов и норм,

они задают тон, накал духовной жизни народа. И среди них на первом месте стоит старуха Анна из повести Последний срок.

Матрена Васильевна претерпевает муки и совершает праведные дела в пределах бытовых координат колхозной деревни. Сюда входят и почти ежедневные походы на потайную добычу торфа для растопки, и двухмесячные мытарства по канцеляриям за справкой на пенсию. А еще то, что по приказу председателевой жены надо ехать навоз на поля вывозить, по бесцеремонному требованию соседки подсоблять ей картошку докапывать, впрягшись с другими бабами в плуг, пахать чей-то огород... А ведь это же вековые испытания человеческого духа, только в новом, обезчеловеченном укладе. И праведность Матрены в том, что даже в таких изнуряющих, мелочных, нередко унижающих испытаниях она остается терпимой и терпеливой, незлобивой и отзывчивой, способной радоваться чужой удаче... В этом-то и открывается святость Матрены Васильевны - в неприятии одичания и злобы окружающего мира, в сохранении простой человеческой душевности.

Житие праведниц и великомучениц эпохи великих социальных потрясений, сплошной коллективизации, мировых войн... И в том, что этот вечный тип праведника не перевелся на Руси, - вся надежда авторов на духовное выживание народа.

В наше меркантильное время, когда значимость личности в большей мере определяется ее финансовым положением и материальными накоплениями, думается, особую актуальность обретают уроки духовности, которые дают нам главные героини Солженицына и Распутина.

Объективный характер проблематики нашего исследования с самого начала обязывал нас предполагать, что мы вряд ли сумеем охватить весь научный, публицистический, и

собственно художественный литературный материал, относящийся к теме диссертации, и уж, тем более, подвергнуть его тщательному и всестороннему анализу, тщательному в такой мере, какая бы не оставляла у нас никаких сомнений в решении поставленных перед нами задач. В ходе работы мы все больше и больше убеждались в том, что несмотря на внешнюю простоту и лаконичность формулировки основного вопроса, вынесенного в заглавие исследования, проблема эта не так узка и не так легко поддается методически целостному, комплексному рассмотрению.

Тем не менее, поскольку в упомянутой формулировке ключевым понятием является понятие женщина, мы в качестве основного алгоритмического принципа подхода к задаче избрали, соответственно, исторический, диахронический, предполагающий последовательное слежение развития образа женщины в тесной связи с закономерностями литературного процесса и на фоне социально-исторического развития русской культуры.

Женский» вопрос в русской литературе всегда был одним из важнейших идейно-художественных концептов. Образ женщины, которая является в России хранительницей традиционной культуры, а совокупность ее характерных черт представляет определенный ценностный идеал, оказал значительное влияние на формирование системы ценностей, присущей российскому обществу, определил специфику и развитие отечественной культуры и философской мысли, сыграл важную роль в процессе формирования национального самосознания и основных форм культурной идентификации.

В работе выявляются наиболее характерные черты ценностного идеала русской женщины, а также определяется роль женщины-матери в российском обществе. В традиционной культуре женщина в России - это, прежде всего, мать -

символ национального своеобразия. В житиях, летописях, философских трактатах, былинах и сказках женщина зачастую предстает именно в образе матери, хранительницы домашнего очага, верной и целомудренной жены. Материнский архетип оказал огромное влияние на формирование системы ценностей, присущей российскому обществу, определил специфику и дальнейшее развитие отечественной культуры и философской мысли, а также сыграл важную роль в процессе формирования национального самосознания.

В национальном сознании Русская земля-матушка, Богоматерь, София Премудрость и Церковь-«невеста Христова» сливаются в единый материнский образ. Образ матери-сырой земли, широко распространенный в народной культуре, отражает особое благоговейное отношение русского народа к земле-матушке. Богородица воспринимается в нашей стране как заступница и покровительница русской земли, ее символ и женственный лик. Почитание Святой Софии Премудрости Божией связано с представлениями об особой мудрости, присущей женщине, а церковь воспринимается православными верующими как «всеобщая мать», готовая принять и утешить каждого грешника.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что, несмотря на глубинно патриархальные основы российского менталитета и на доминирующее представление о России, как о типично мужской, патриархальной цивилизации, многие философы и ученые признают тот факт, что интересы женщин на Руси не всегда были ограничены только домашним кругом. Русские женщины принимали активное участие в общественно-политической и культурной жизни страны. На протяжении многих веков в национальном сознании господствовал определенный культурный идеал или традиционный образ русской женщины, которому присущи такие черты, как доброта, целомудрие, скромность, верность, смире-

ние, душевность, мягкость, мудрость, милосердие, чадлюбие, нежность. Отмечается также духовная сила и красота характера русской женщины, ее высоконравственное внутреннее содержание, преобладающее над внешней красотой и материальными ценностями. Кроме этого, одной из характерных черт ценностного идеала русской женщины является женственность - еще один феномен национальной культуры.

Категория «женственность» всесторонне и глубоко раскрывается в русской софиологии и философии всеединства такими известными отечественными философами, как Д.Л. Андреев, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, И.А. Ильин, Л.П. Карсавин, В.В. Розанов, В.С. Соловьев, Н.Ф. Федоров, П.А. Флоренский. Особое значение понятие «женственность» приобретает в процессе национальной идентификации в конце XIX - начале XX в., когда в русской философской мысли осмысление темы пола отличалось наибольшей глубиной. Философия женственности соотносится с базовыми культурными ценностями и основополагающими социальными установками и является в целом одним из важнейших компонентов отечественной философской мысли.

Понятие «женственность» не имеет однозначного определения, наполняясь в концепциях отечественных философов различным содержанием. Оно всегда определено конкретным периодом истории с соответствующими ему культурой, нормами, идеалами и ценностями. С одной стороны, женственность понимается философами как некое метафизическое начало, женский принцип мироздания, некое изначальное природное качество мира, таинственное и в то же время соотношенное с абсолютным и идеальным. С другой стороны, глубоким является религиозное понимание понятия «женственность», которое интерпретируется как софийность, церковь, душа мира, содержит в себе божественное начало и таким образом оказывает влияние в целом на

специфику русской религиозности. Еще одно представление о женственности связано с идеей андрогинности, подразумевающей единство мужского и женского начал, особое понимание которой заключается в представлениях о России как о «женственной» нации с присущей ей духовностью, нравственностью, соборностью, смирением, милосердием. Делается вывод, что женственность в понимании философов определяет самобытность России. Понятие «женственность» имеет особую значимость для всей русской философской мысли и является символом национального своеобразия и самоопределения.

Под воздействием масштабных политических, экономических и социальных изменений, произошедших в России в XIX - XX вв., претерпевает трансформацию и наполняется новым содержанием традиционный образ женщины, представления о женственности и женщине, ее роли и положении в обществе, а также о взаимоотношениях полов. В частности, борьба за равноправие мужчин и женщин во всех сферах жизни приводит к тому, что женщина становится активной участницей производственной и общественно-политической деятельности наравне с мужчиной, приобретает большую самостоятельность и экономическую независимость.

Те черты традиционного женского образа, которые на протяжении многих веков являлись для большинства русских женщин неким культурным образцом, идеалом для подражания, сегодня теряют свою значимость под массовым распространением новых женских образов. Так, доброту сменяет агрессивность и нетерпимость; мягкость и душевность - жесткость, гордыня и самоуверенность, на смену скромности, целомудрию и женственности приходит развращенность, а милосердие заменяет эгоизм, жадность, честолюбие. Все большее значение приобретает физическая

красота женщины и материальные ценности. В современной прозе теряет ценность образ женщины-матери, и, напротив, особой популярностью пользуются образ женщины как сексуального объекта и образ «бизнесвумен», или деловой женщины. Соответственно происходит трансформация: от «женственности» к «сексуальности» и от «женственности» к «мужественности». Мы выделяем несколько основных причин трансформации образа женщины в современных средствах массовой информации: политическая, экономическая и социальная. Политическая причина обусловлена коренными изменениями, произошедшими в мире за последние десятилетия, что повлекло за собой необратимое изменение политического строя в России: начало построения правового государства, создание основ рыночной экономики, зарождение демократического общества и т.д. Изменение или разрушение привычной социально-экономической сферы всегда влечет за собой трансформацию самых важных основ жизни человека: перестраивается его картина мира, меняется система традиционных ценностей, которые всегда являлись неотъемлемой частью и основанием национального характера и культуры. Наряду с этим в обществе происходит обесценивание таких понятий, как семья, дом, любовь, уважение, родительский авторитет.

Экономическая причина заключается в изменении основ экономического развития страны. Произошедшие перемены, безусловно, отразились на образе женщины в культуре и средствах массовой информации. Изменение политического строя, условий жизни россиян, распространение средствами массовой информации новых «ценностей» - все это повлияло на изменение социальной роли женщины и ее места в постсоветском обществе. Наблюдаются новые для России явления - формируются движения женщин, национальных и сексуальных объединений, и это находит отражение в сред-

ствах массовой информации. Практически повсеместно распространяются в нашей стране феминистские идеи, призывы к самостоятельности и независимости женщин, что, безусловно, оказало влияние на положение российской женщины в культуре, обществе, семье.

Новые образы «женщины - сексуального объекта» и «деловой женщины» в СМИ выполняют гедонистическую функцию и используются в коммерческих целях, способствуют нивелированию семейных и духовно-нравственных ценностей, утрате ценностных ориентиров и идеологии, а также дезориентации в культурном пространстве.

В XXI в. с женской идентичностью стала соотноситься сексуальность и эротичность, чему способствуют стереотипы, широко распространенные в средствах массовой информации. Они формируют в сознании людей модели поведения женщин и их образы, которые нередко предстают в искаженном и вульгарном виде, усиливают кризис идентичности и оказывают негативное воздействие на процесс гармонизации современного российского общества.

Деятельность средств массовой информации должна быть ориентирована на продуманную систему сохранения традиционных культурных ценностей России и способствовать поиску новых гармоничных форм культурной идентификации. На соразмерное, гармоничное развитие всех социальных институтов значительное влияние оказывает активное участие женщин в политической, экономической, социальной, духовной и других сферах жизнедеятельности. Женщина в современном мире способна вносить огромный вклад в решение духовно-нравственных проблем общества.

Решение проблемы возможно на основе междисциплинарного подхода, предполагающего проведение комплексных исследований в таких областях науки, как философия, культурология, психология, социология, журналистика,

гендерология и феминология, с целью поиска новых гармоничных форм культурной идентификации, без решения которых дальнейшее развитие страны невозможно. Роль женщины в социальной и семейной сферах сегодня должна возрастать, что является необходимым условием дальнейшего благоприятного и гармоничного развития общества. Женщина в современном мире способна своим «женственным началом» вносить огромный вклад в духовно-нравственное развитие общества и процесс гармонизации общественных отношений, принимая активное участие в тех или иных сферах жизнедеятельности, и этому должны способствовать не только органы власти, но и все социальные институты и в том числе средства массовой информации.

Вопросы к практическим занятиям

1. Философско-теоретические основы гендерного литературоведческого анализа и интерпретации текста.

2. Типология женской прозы на основе гендерной идентичности с учетом особенности творческой индивидуальности Л.Петрушевской, Т.Толстой, Л.Улицкой.

3. Сюжеты и социально-психологические конфликты в женской прозе - художественное воплощение гендерной структуры современного общества.

4. Специфика хронотопа женской прозы и его роль в создании гендерной картины мира.

5. Гендерное своеобразие типологии и поэтики рассказов Т.Толстой, Л.Петрушевской, Л.Улицкой.

6.Своеобразие внутреннего мира героев, их психологии и моделей поведения, выражающих гендерную специфику современной женской прозы.

7.Специфика хронотопа женской прозы и его роль в создании гендерной картины мира.

8.Эволюция образа женщины в литературе.

9. Основные черты концепции женственности в русской культуре.

10. Содержание женских образов в произведениях А.Пушкина, Л.Толстого, А. Солженицина, В. Распутина, Л. Петрушевской, Т. Толстой, Л. Улицкой.

11.Особенности отражения национальной концепции женственности в женских образах и их связи с национальной русской традицией в изображении женщины в литературе.

12Философско-теоретические основы гендерного литературоведческого анализа и интерпретации текста.

13.Типология женской прозы на основе гендерной идентичности с учетом особенности творческой индивидуальности авторов.

Для самостоятельного изучения студентам предлагаются следующие вопросы:

1. Жанровые формы в современной прозе
2. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма
3. Литература русского зарубежья и современный литературный процесс
4. Новый герой в условиях нового времени
5. Смена парадигм в русской поэзии
6. Юмор и сатира в современной литературе
7. Нравственная проблематика современного фэнтези
8. Современная литература о войне
9. «Мысль семейная» в современной прозе
10. Образ Петербурга в прозе рубежа XX – XXI веков
11. Социально-философская проблематика современной «натуральной» прозы
12. Автобиографичность как одна из тенденций новейшей литературы
13. Библейская тематика в современной литературе
14. Литература: специфика и тенденции развития
15. Современная периодика (литературные газеты, журналы, альманахи).

Список литературы

1. Андреев, Д. Роза мира: Метафилософия истории [Текст]// Д. Андреев – М.:изд-во «Руссико»1993.- 474 с.
2. Антология гендерных исследований. [Текст] Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. – Минск: ПроPILEI, 2000. - 454 с.
3. Арбатова, М. И. Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма/ М. И. Арбатова // Преображение, – М.: Прометей,- 1995. – № 3. 12 с.
4. Байдин, В. Женщина в Древней Руси[Текст] // Русская женщина и православие. – СПб., 1997.
5. Барзах, А. Людмила Петрушевская. Номер один[Текст]/А. Барзах// Критическая Масса. – М.:Постскриптум . - 2004. – №2. 325 с.
6. Батлер, Д. Гендерное беспокойство[Текст] // Антология гендерной теории: Сб. переводов / Составление, коммент. Е. И. Гаповой, А. Р. Усмановой. – Минск: ПроPILEI, 2000.- 65 с.
7. Вайль, П., Генис А. Поиски жанра. Александр Солженицын /П. Вайл, А. Генис // Октябрь. - 1990. - № 6.
8. Ванчуков, В. Женщины в философии: Из истории России XIX — XX веков[Текст]/ В. Ванчуков – М.:РИЦ "ПИЛИ-ГРИМ".-1996. - 304с.
9. Воронина, О. А. Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе /О. А.Воронина // Общественные науки и современность М.:РОССПЭН.– 2000 – № 4.13 с.
10. Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного эроса[Текст]/ Б. Вышеславцев – М.:Родное слово, 1994.- 495 с.
11. Габриэлян, Н.М. Пол, культура, религия[Текст] // Общественные науки и современность. 1996. – № 6. – С. 126-134.

12. Гендерные исследования в России: проблемы взаимодействия и перспективы развития. – М.:МЦГИ-МВШСЭН 1996.- 556 с.
13. Генис, А. Беседа восьмая: рисунок на полях. Татьяна Толстая[Текст]/ А.Генис Звезда, – 1997. – № 9. 14 с.
14. Гинтс, Ф. При попытке к сопротивлению (эпоха в духе Л.Петрушевской).
http://zhurnal.lib.ru/f/frida_1_g/petrushewskaja.shtml
15. Гиппенрейтер Ю.Б. Введение в общую психологию/Ю.Б. Гиппенрейтер – М.: Наука.- 1996. - 65 с.
16. Гордович, К. Д. Тема семьи в современной русской прозе[Текст] // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы/К. Д. Гордович – Саратов, 2004.-25-28 с.
17. Дарк, О. Женские антиномии / О. Дарк// Дружба народов, – 1991. – №4. 15 с.
18. Евдокимов, П.Н. Женщина и спасение мира: О благодатных дарах мужчины и женщины[Текст] / Пер. с фр. Г.Н.Кузнецовой. – Минск, 1999.- 145 с.
19. Женщина: Выдержки изучения живой этики и писем Е.И. Рерих.[Текст] – Екатеринбург,Кн.изд-во.- 1992.-453с.
20. Жеребкина,И. А. Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ,- 2001; СПб.: Алетейя, -2001. - 125- 135 с.
21. Кайдаш, С. Сила слабых: Женщины в истории России (XI -XIX вв.) – [Текст]М.:Советская Россия, 1989.-4 89 с.
22. Калашникова, Л. Черты истинно женской натуры[Текст] // Л. КалашниковаЛит.Россия.– 1989.– 18 авг.(N 33).– С.22.
23. Кардапольцева, В.Н. Женские лики России// В.Н. Кардапольцева – Екатеринбург, 2000.- 32 с.
24. Касаткина, Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты» / Т. Касаткина//Новый Мир.– 1996. – №4. 5 с.

25. Клименкова, Т.А. Женщина как феномен культуры. Взгляд из России.[Текст]/ Т.А. Клименкова – М.: Художественная литература, - 1996. 52- 67 с.
26. Котовская, М.Г. Мужские и женские образцы поведения в традиционном обществе. Гендер и этнические стереотипы.[Текст]/ М.Г.Котовская – М.: Просвещение,- 1999.- 89 – 95 с.
27. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман [Текст]/ Ю. Кристева // Вестник Московского университета, – 1995. – №1. 16 с.
28. Кристева, Ю. Власть женщины. Гендерная теория и искусство. Антология.[Текст]/ Ю.Кристева – М.: Художественная литература, - 2003.- 99 – 112 с.
29. Кузнецова, Е. Мир героев Петрушевской[Текст]/ Е. Кузнецова // Современная драматургия. – 1989. – № 5. 19 с.
30. Латынина, А. За открытым шлагбаумом. /А. Латынина - М.: Сов.писатель, 1991.-456с.
31. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). – СПб., 1994- 63 с.
32. Мелешко, Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу[Текст]./ Т. Мелешко – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. 75 – 82 с.
33. Михайлов, Г. Дающая жизнь. Прекрасная женственность[Текст]// Г. Михайлов. – СПб., 2000.- 54 с.
34. Михайлова, М. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века[Текст] // Преображение.– 1996.– N4.– С.150–158.
35. Мурин, Д.Н. Один час, один день, одна жизнь человека в рассказах А.И. Солженицына /Д.Н. Мурин// Литература в школе. - 1990. - № 5.

36. Охотникова, С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики [Текст]// Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе./С. Охотникова Ч. 2. – Иваново,2002. - 54 – 64 с.
37. Петрушевская, Л.С. Дом девушек: Рассказы и повести.[Текст]/ Л.С. Петрушевская – М.: Вагриус, 1999.- 65 – 85 с.
38. Пикунова, Е. Дискуссия Я научила женщин говорить (А. Ахматова) <http://www.litwomen.ru/print.html?id=938>
39. Плуks, П. Постановка и решение женского вопроса в русской литературе середины XIX в. [Текст]// Ученые записки Рязанского педагогического института. 1967. – Т.39.
40. Пушкарева, Н.Л. Я старалась ничего упустить в науках // Женщина и культура[Текст]// Н.Л. Пушкарева. М.:Вагриус.- 2001. – Вып. 2.
41. Пушкарева, Н.Л. Женщина в русской семье: традиции и современность[Текст] // Тишков В.А. (ред.) Семья. Гендер. Культура. – М.:Просвещение, 1997. – С. 177-189.
42. Пушкарева, Н. Л. Гендерный подход в исторических исследованиях/Н.Л. Пушкарева [Текст]// Вопросы истории. – 1998. – № 6. 9 с.
43. Пушкарева, Н. У истоков женской автобиографии в России[Текст]/ Н. Пушкарева // Филологические науки. – 2000. – № 3. 15 с.
44. Померанц, Г. Сквозь несогласия / Г. Померанц // Новое время. - 1994. - № 35.
45. Распутин В. Рассказы и повести./В. Распутин М.:ФЛИНТА.-2000-534с.
46. Радзинский, Э. Загадки любви[Текст] // Э.Радзинский. – М.: Просвещение, 1996. 464 с.
47. Ровенская, Т.А. Архетип Дома в новой женской прозе, или Коммунальное житие и коммунальные тела // Иной

- взгляд. Международный альманах гендерных исследований.[Текст]/ Т.А. Ровенская – Минск, 2001.- 115 с.
48. Ровенская, Т.А. О чем до сих пор молчали женщины, или Прогулки по страницам независимой женской прессы // Русские женщины в XX веке. Опыт эпохи.[Текст]/ Т.А. Ровенская. Проект Женской Информационной Сети. – CD. 1999. - 65 – 85 с.
49. Ровенская, Т.А. Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 1980-х – 90-х годов/ Т.А. Ровенская // Женщина и культура (в печати).- 35 с.
50. Розанов, В.В. Люди лунного света (метафизика христианства)[Текст]/ В.В. Розанов – М.: Просвещение,1990.- 343 с.
51. Рютккенен, М. Гендер и литература: проблема женского письма и женского чтения[Текст]/ М. Рютккенен// Филологические науки. – 2000. – №3. 52 с.
52. Савкиной, И. До и после бала: история молодой девушки в мужской литературе 30-40-х XIX века[Текст]/ И. Савкиной – М.: Просвещение, 1999.-65 – 69 с.
53. Сейфулина, Л. Повести и рассказы.[Текст]/ Л.Сейфулина – М.: Худож. лит., 1982.- 125 – 145 с.
54. Семенова, С.Г. Валентин Распутин./С.Г. Семенова //- М. : Советская Россия, 1987.
55. Скатова, Н.Н. Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь. В двух частях.[Текст]/ Под ред. Н. Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1998. – 35 – 65 с.
56. Словарь гендерных терминов. www.ow1.ru./gender/12/02/2004.
57. Слюсарева, И. Оправдание житейского: Ирина Слюсарева представляет новую женскую прозу[Текст]/ И. Слюсарева// Знамя. – 1991. – №11. 65 с.
58. Спивак, П. Во сне и наяву[Текст]/ П. Спивак// Октябрь. – 1988. – № 2. 77 с.

59. Теория и методология гендерных исследований.[Текст] Курс лекций. – М.: МЦГИ, 2001. - 12 – 21 с.
60. Тишкин, Г.А. Женский вопрос в России: 50-60-е гг. XIX в.// Г.А. Тишкин – Л.:Кн изд.-во, 1984.- 39 с.
61. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. В 90 т. Серия 1: Произведения. Т. 14: Война и мир. - М.: Гослитиздат, 1973. - 445 с.
62. Толстая, Т.Н. Река Оккервиль.[Текст]/ Т.Н. Толстая – М.: Просвещение, 2002. -690 с.
63. Третьякова, Л. Российские богини: Новеллы о женских судьбах.[Текст]// Л. Третьякова – М.:Вагриус.-1999.- 84 с.
64. Трифонов, Ю. Московские повести.[Текст]/ Ю. Трифонов – М.: Советская Россия, 1988. -89 – 115 с.
65. Трофимова, Е. О книжных новинках женской русской прозы[Текст]/Е. Трофимова // Преображение, – 1995. – №3. 21 с.
66. Трофимова, Е.И. Еще раз о Гадюке Алексея Толстого (попытка гендерного анализа)[Текст]/Е.И. Трофимова // Филологические науки, – 2000. – № 3. 95 – 136 с.
67. Трофимова,Е. Гендерный язык Татьяны Антошиной. Русский Журнал [Текст]/ Обзоры / 2002. www.russ.ru/culture/20020214.html
68. Л. Улицкая «Цю-юрихъ». [Текст]//Улицкая Л. М.:Вагриус.-2002-434с.

Редактор Н.В. Ефрюкова
Корректор Е.М. Плуговая
Компьютерная верстка С.А. Бостанова

Подписано в печать 23.09.2014 г.

Бумага офисная
Формат 60x84/16
Объем 3,4 п.л.
Тираж 30 экз.

**Издательство Карачаево-Черкесского государственного
университета: 369202, г. Карачаевск, ул. Ленина, 29
Лицензия Л Р № 040310 от 21.10.1997**

**Отпечатано в типографии Карачаево-Черкесского
государственного университета 369202,
Карачаевск, ул. Ленина, 46**