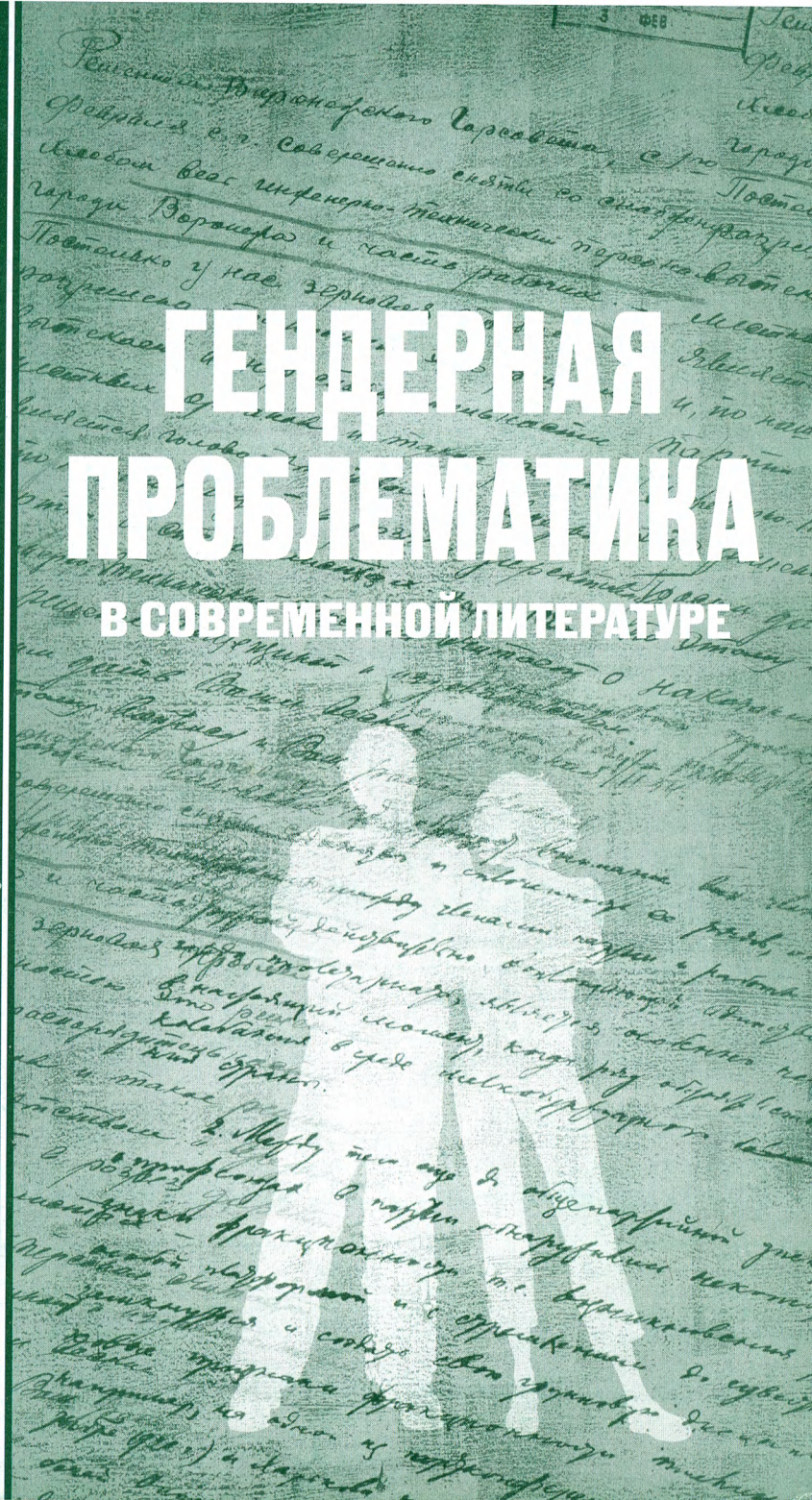




ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
(ИИОН РАН)

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

**ГЕНДЕРНАЯ
ПРОБЛЕМАТИКА
В СОВРЕМЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

МОСКВА

2010

Серия
«Теория и история литературоведения»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия:

Н.Т. Пахсарьян – д-р филол. наук (отв. ред. и сост.);
Е.В. Соколова – канд. филол. наук (сост.); *Е.А. Цурганова* – канд. филол. наук, зав. Отделом литературоведения; *А.А. Ревякина* – канд. филол. наук.

Гендерная проблематика в современной литературе: Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. Литературоведения; Редаккол.: Пахсарьян Н.Т. (отв. ред. и сост.), Соколова Е.В. (сост.) и др. – М., 2010. – 216 с. – (Сер.: Теория и история литературоведения).
ISBN 978-5-24800529-1

Осуществляется новое прочтение художественных текстов крупнейших писателей России, Франции, Германии, Австрии, Англии, Нидерландов, США с точки зрения гендерной дифференциации. Это позволяет отойти от традиционных литературоведческих и социально-политических трактовок литературной классики. Анализируется процесс формирования и закрепления в общественном сознании социальных ролей мужчины и женщины. Для литературоведов, преподавателей, студентов и аспирантов.

ББК 83

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М.В. Михайлова. Женщины-драматурги Серебряного века</i>	4
<i>Е.В. Соколова. Диалектика «женского» и «мужского» в поэтическом цикле «Кризис» и романе «Степной волк» Германа Гессе</i>	36
<i>А. Ливри. «Комплекс Федры» социализма</i>	53
<i>Н.Т. Пахсарьян. «Второй пол» Симоны де Бовуар и судьбы феминизма в современной французской литературе</i>	75
<i>Н.Н. Карлина. Мушкетерство как тип мужского поведения в романах Василия Аксёнова</i>	96
<i>Н.Б. Калашникова. Женская проза Нидерландов XX в.</i>	111
<i>С.П. Ташкенов. Томас Бернхард: Метастазы патриархальности и «женское письмо»</i>	140
<i>Е.А. Цурганова. Романы Дорис Лессинг в контексте гендерного подхода</i>	161
<i>Г.В. Кучумова. Гендерные координаты австрийского романа 1980–2000 гг.</i>	175
<i>Я.С. Линкова. Женщина и ее роль в искусстве в романах Т. Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» и «Дама с единорогом»</i>	184
<i>Коротко об авторах статей</i>	198
<i>Указатель имен и произведений</i>	199

М.В. Михайлова

ЖЕНЩИНЫ-ДРАМАТУРГИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В начале XX в. существенно выросло число женщин, писавших пьесы. Это явление было зафиксировано в критике: известный критик Ал. Ожигов прямо говорит о небывалом «урожае»¹ женских пьес. О. Миртов (О. Копылова-Негрескул), Т. Щепкина-Куперник, Н. Бахарева, Н. Жуковская, О. Гуриелли, Ю. Безродная, Н. Анненкова-Бернар, Л. Зиновьева-Аннибал, А. Мире, Анна Мар, З. Гиппиус – только небольшая часть имен женщин-драматургов. Однако на театральных афишах появлялись они не часто: путь к сцене был долог, прерывист, иногда его не удавалось пройти даже известным писательницам.

О трудностях, встававших перед женщинами-драматургами, свидетельствовала одна из заметок того времени². В ней говорилось, что любая пьеса женщины подвергается строжайшему суду, в то время как напиши то же самое мужчина, о пьесе «кричали бы на всех перекрестках». И лучше всего женщине, идущей на это испытание, обзавестись «мужем с весом, или театральным другом, или всякими добрыми приятелями, прикосновенными к театру». В этих словах сквозила определенная доля оптимизма: даже Гиппиус, уже известной писательнице, удалось увидеть на сцене только четвертую из написанных ею пьес, но действия, которые она предприняла, чтобы возник интерес к постановке «Зеленого кольца» в Александринском театре (а это и «репортажи» с репетиций,

¹ Ожигов Ал. О «Зеленом кольце» // Современный мир. – 1915. – № 3. – С. 125.

² Женская жизнь. – 1915. – № 7.

и характеристика «магнитных свойств» пьесы в целом), были жестоко осуждены в прессе¹.

Презрительное отношение к «дамским изделиям» для сцены чувствовалось постоянно. Резко был очерчен круг женских интересов и возможностей: знание женской души, умение передавать женские переживания, «изображать интимные женские драмы»². На большее женщина не способна. О том, как настороженно встречали любой выход женщины-драматурга за пределы твердо очерченного «амплуа», свидетельствует, например, резко негативное восприятие пьесы Т.Л. Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина», поскольку в ней ведущим стал не любовный, а идейно-нравственный конфликт, а любовь представляла исключительно в материнском облики. Щепкина-Куперник воспринималась в первую очередь как переводчица неоромантических пьес Э. Ростана, поэтому критики позволили себе сделать следующий выпад: «“Принцесса Греза” взялась за политику», и в результате получилась «политика, которую делает женщина <...> сидя в розовом будуаре» и начав «вдруг от нечего делать читать передовые»³.

Возникало явное противоречие: с одной стороны, критиков раздражало, когда женщины пишут исключительно «о женском горе» и заняты поисками «ключей от счастья женского»⁴, а с другой — любой выход за пределы «женской» тематики ими воспринимался в штыки независимо от качества исполнения. «Ее (Щепкину-Куперник. — М. М.) не удовлетворяет интимная психология, она затрагивает общественные вопросы, она пускается в публицистику. И это ошибка — ошибка досадная»⁵ — таково было общее мнение. Критики всячески старались ограничить горизонт женщин-драматургов, уверяя, что они «прекрасно знают женскую душу, чутко и мягко понимают женские переживания», поэтому и должны оставаться в пределах этой «сферы»⁶. Казалось бы, это мнение призвано опровергнуть суждение Вяч. Иванова, высказы-

¹ Особенно неистовствовал по этому поводу уже упомянутый Ал. Ожигов, который даже в послесловии автора к пьесе, в котором Гиппиус попыталась разъяснить замысел, увидел «провинциальную развязность», беззастенчивость и самолюбование ее создательницы.

² См. Театр. — М., 1911. — № 903. — С. 7–8. — (подпись «С.Ж.»).

³ Бескин Эм. Московские письма // Театр и искусство. — 1911. — № 38. — С. 700–701.

⁴ Театр. — 1908. — № 360. — С. 9–11. — (подпись «Старый друг»).

⁵ Театр. — 1911. — № 903. — С. 7–8. — (подпись «С.Ж.»).

⁶ Там же.

ное им в 1916 г.: «Женская личность естественно трагична», поэтому «наиболее благодарно для трагического поэта изображение характера женского»¹. Но он, думается, все же имел в виду «женскую личность» как объект творчества, а не как его субъект, при том что на его глазах развивалось драматургическое дарование жены Лидии Зиновьевой-Аннибал, которую (наряду с З. Гиппиус) В. Мейерхольд причислил к «выдающимся» драматургам «театра декадентов» (хотя и видел в нем в целом антитеатральное явление, ориентированное на чтение, а не на сценическое воспроизведение)².

Однако «женская личность», причем личность мыслящая, ярко заявила о себе и в драматургической области, предложив не только «женские определения жизни» (выражение писательницы-феминистки О. Шапир), но и размышления над первоосновами бытия. Авторы, о которых ниже пойдет речь, указали на возможные варианты женской самоидентификации, предложили размышления о социокультурном женском опыте, отталкиваясь от существующих стереотипов, попытались создать – практически каждая – свой собственный миф. Женщина-художник еще не решалась прямо заявить о своем праве говорить от собственного лица и нередко прибегала к маске. Но эта маска была особой: она была призвана не скрыть, а обнажить то, что нарушает приличия, что бросает вызов обществу. Писательницы активно использовали маски, потому что чувства, мысли, ими высказываемые, признавались социально (или психологически) табуированными в устах женщины. Можно сказать, что предвосхищение открытий театра абсурда, расширенное понимание комического (его травестийный аспект), особое внимание к цветовому исполнению (насыщенность, контрастность, многоцветье осваиваемого мира, своего рода его пышность и нарядность), повышенная чувствительность к запахам (в том числе и отталкивающим, «гадким»), наконец, высокий градус чувственности и эротизма были впервые «опробованы» именно в женских пьесах. И если не был выработан окончательно «женский язык» драматургии, то был все же предложен некий «алфавит», из букв которого впоследствии стали слагаться «новые слова».

¹ Иванов Вяч. О существе трагедии // Иванов Вяч. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М., 1995. – С. 102, 103.

² См. его статью: *Мейерхольд В.* Русские драматурги. Опыт классификации с приложением схемы развития русской драмы // Мейерхольд В. Статьи. Письма, Речи. Беседы: Часть первая. 1891–1917. – М., 1968.

Для драматургии З. Гиппиус было важно прокламировать «истаивание» пола, воспевать влюбленность, а не любовь, что и должно способствовать приближению Царства Третьего Завета, к созданию которого в наибольшей степени приуготовлена молодежь. Молодежь становится коллективным героем драмы «Зеленое кольцо» (1914). То, что в сообщество «Зеленое кольцо» входят юноши и девушки, сознательно игнорируется Гиппиус, которая хочет предложить иную, не гендерную ценностную парадигму. «Если насчет пола, то не надо, – говорит один из участников союза. – Это мы пока оставляем. Семья у нас – мы все, а пол – пока не надо»¹. Поэтому и возникает в конце союз трех, осеняемый тройственным поцелуем, закрепляющим это внеполовое соединение.

Именно с молодостью связывает Гиппиус уверенность в общественных изменениях. Только молодые способны прийти к какому-то, пусть и не совсем реалистичным или трудно осуществимым решениям. Старшее поколение не способно ни на что. Его представителей можно только жалеть и принимать такими, какие они есть. Только немногие – как дядя Мика, временно «потерявший вкус к жизни», – способны обрести этот вкус под влиянием молодежи.

Среди взрослых Гиппиус особенно удаются образы истеричных, пустых, недалеких, ревнивых женщин (то, к чему с опаской приближались другие женщины-драматурги). Мать Финочки, Елену Ивановну, Гиппиус наделила тем «набором» представлений, которым надлежит обладать, по принятым меркам, тонко чувствующей, нервической представительнице прекрасного пола: это роковая любовь, ради которой можно расстаться с мужем и не замечать дочь, взрывы ревности, заканчивающиеся угрозой самоубийства (а иногда и реальными попытками), это посылаемые во все стороны кокетливые сигналы, которые призваны подчеркнуть женственность, это эгоистическая потребность к месту и не к месту говорить о своей любви, а главное – удерживать всех, нужных и ненужных, рядом с собой. Под стать ей, казалось бы, совсем иная женщина – любовница отца Софины – Анна Дмитриевна. Она так же бесцеремонна, истерична, вечно всем недовольна. И так же хочет удержать возле себя и Ипполита Васильевича, и сына Сережу. Своеобразной «подсветкой» этой пары служат их горничные –

¹ Здесь и далее ссылки на тексты пьес приводятся по: Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. – СПб., 2009.

Марфа и Матильда, которые полностью поглощены (как и подобает прислуге) бытом. Но одна – диковата и провинциальна, а другая – следит за модой и поучает первую, приехавшую издалека. И при этом у обеих одно на уме: сплетни про хозяев, пища, чашки-ложки и т.п.

Наглядно демонстрируется презрение к «женскому» образу мыслей в пьесе «Нет и да» (1906). Две дамочки, которых философски настроенный герой спрашивает о смысле жизни, легкомысленно отвечают, что давно установлено, что все бессмысленно, но это не повод унывать... *Грубые сцены* (таково жанровое определение, данное автором) «Нет и да» – мужская пьеса. На сцене трое мужчин. Пробегаящие дамочки и прислушивающаяся к разговору девица – не в счет. Женщина выступает в ней как призрак прошлого, соединяющий в настоящем двух соперников. Гиппиус в первую очередь важно поставить диагноз буржуазному обществу: равнодушие, цинизм, холодность, безразличие, с которым отныне люди воспринимают большие и маленькие беды в том случае, когда они не касаются *их самих*.

«Нет и да» – символистская пьеса с элементами абсурда (напряженное ожидание, разлитое в ней, вызывает в памяти «В ожидании Годо» С. Беккета). В ней взаимодействуют *не люди*, хотя персонажи и носят имена, правда, очень странные – Дюфи, Вад, Лило, – только на слух воспринимаемые как французские, а *идеи*, их *символы*, находящие в героях-масках свое образное воплощение. Происходит не столкновение характеров, а столкновение идей, жизненных позиций, принципов. Все действуют как должно, как принято, как диктует общественная мораль. Соблазнили твою жену – ты должен отомстить. Если она вследствие этого умерла, ты обязан убить соперника. В пьесе Дюфи суетится, мечется, паникует, но остается непонятым, жалеет ли он свою жену, задумался ли над тем, что привело ее к самоубийству, или все его поведение – профанация подлинных чувств. Обидчик «подначивает» его: «Вот, мол, – у Вас – индивидуальное горе, а тут рядом “общественная трагедия”, погибшие в шахте 12 тысяч человек». Но он говорит это таким тоном, что понимаешь – ему абсолютно нет дела ни до погибшей по его вине жены Лило (хотя он скорее идейный ее убийца), ни до оборвавшихся в одночасье людских жизней. Ему «вторит» толпа, которая видит в свершившейся катастрофе не более чем пищу для разглагольствования («заинтересованные и сожалеющие» фразы произносятся механически). Может быть, именно в этой пьесе наиболее убедительно реализовалась идея

Вяч. Иванова о необходимости возвращения драмы к первородным истокам, отказа от «лицедейства», прорыва сквозь «маску» к «духовной, безликой личине» – «личине Вечности». Действие пьесы словно бы происходит на «арене целостных и проникновенных душевных переживаний и кризисов»¹.

Собственно, все персонажи пьесы произносят однозначное «нет» любви, состраданию и милосердию. А «да» произносит сам автор. Это то же самое утопическое «да», что и в «Зеленом кольце». Умом Гиппиус владела идея духовного брака как прообраза истинных человеческих отношений. По мысли автора, хорошие люди должны образовать «кольцо» человеческого взаимопонимания, сохраняя милосердие по отношению к оступившимся и обретая уверенность в грядущее душевное преображение тех, кто готов к переменам. Гиппиус написала произведение о всемирном братстве, которое должно быть установлено вопреки несовершенству бытия.

«Да» любви, но любви, обращенной к Богу, произнесла Гиппиус в своей сказке-мистерии «Святая кровь» (1900). Любовь же земная чревата грехом, убийством. Русалка, у которой холодная кровь и которая не знала слова «любовь», согревается, обучается земной любви. Главным «признаком» человека, по Гиппиус, становится способность к любви как естественному проявлению бессмертной души. У Гиппиус любовь обретает различные формы: это и любовь-насилие, и любовь-убийство, она и божественна, и смертельна одновременно. И самым страшным становится убийство русалочкой о. Пафнутия, которого она искренне любит, убийство, совершенное бесхитростным существом одновременно «во имя» и «по воле» Всевышнего, но и по наущению ведьмы. Желание спасти душу любимого «дединьки» о. Пафнутия толкает Русалку на пролитие «святой крови». Женщина у Гиппиус, кажется, так и остается хтоническим существом, только через преступление приобщающимся к «любви, вознесенной до Бога, до небес, до Христа»².

Создав в пьесе «Святая кровь» «русальное действо», восходящее корнями к славянской мифологии, писательница начертала перспективу соприкосновения двух миров – языческого и христи-

¹ *Иванов Вяч.* Новые маски // *Иванов В.* Собр. соч. – Брюссель, 1974. – Т. 2. – С. 78, 76.

² Цит. по: *Пахмусс Т.* Чехов в критике Зинаиды Гиппиус // *Возрождение.* – 1966. – № 176. – С. 59.

анского – и возможность создания Вселенской церкви. И к этому соединению привела русалочью душу Женщины. Автор неразрывно сплетает в сложном жанровом единстве (сопрягающем литургическую драму, мистерию, школьную драму эпохи барокко) благие порывы, достойные цели и чудовищные способы их осуществления, словно предугадывая революционно-религиозную подоплеку исторических катаклизмов в России XX в.

Решительность женщины «толкает» вперед сюжеты гиппиусовских драм. Русалочка хочет обрести бессмертную душу и уходит от озерных сестер в мир людей, жена Дюфи не желает мириться с несовершенством мира и выпивает яд, чем подвигает мужчин к поступкам (а они утопают в словах), Софина надеется помирить мать и отца и начинает действовать в этом направлении, она бесстрашно решается на фиктивный брак, понимая, что для нее это единственный выход из создавшейся ситуации. Но не фиктивный брак дяди Микки и Финочки – последняя точка пьесы, а тройственный поцелуй Сережи, Фины и Руси как воплощение религии Третьего Завета, как приближение искомого Нового Царства, где любовь раскроется как духовная свобода, разрешающая все существующие противоречия, Небо и Земля соединятся в апокалиптическом Христианстве, произойдет преображение целомудренной телесности, осуществится рождение будущего человека. Поцелуй героев в финальной сцене становился материализованной идеей «эротического триединства», пронизанного «влюбленностью», воплощением которой является Бог. В последней пьесе Гиппиус, написанной накануне Первой мировой войны, на передний план выступила проблема «преображения души», проходящей через «испытания», проблема ее просветления, обретения ею внутренней цельности.

С символики кольца, но кольца разомкнутого (драма «Кольца», 1904), начала свой творческий путь Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (1865–1907). Темы пьесы, как она сама определяла, «Измена» и «Смерть»¹.

Зиновьева-Аннибал создала дионисийскую трагедию, показывая, как мучительно дается человеку освобождение от индивидуализма, вхождение в человеческий «хор» и растворение во «всеобщности». При этом она мучительно пыталась избавиться от «маски», которая навязывалась женщине системой гендерных

¹ См. Вячеслав Иванов – Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. – М., 2009. – Т. 2. – С. 517.

отношений, в данном случае «надетой» на нее мужем¹. Пьеса явилась в определенной степени «пропагандой» ивановских идей относительно создания общины, бесконечно расширяющегося союза людей, который бы стал «началом новой церкви, где Эрос воплощается в плоть и кровь»². Ей, конечно, подходила роль Менады, участницы дионисийских шествий, она, по словам Н. Бердяева, была подлинно «дионисической, бурной, порывистой... стихийной»³ натурой. Тем не менее сама пьеса демонстрирует внутреннее сопротивление навязанной роли. В ней именно эстетическими средствами выражен неосознанный протест против давления мужа, протест, который примет осознанный характер в следующей пьесе – «Певучий осел» (1906). Вяч. Иванов сам чувствовал, что она отчаянно борется «за окончательную внутреннюю эмансипацию»⁴ от него, но отнес это к более позднему времени, чем это произошло в действительности.

Героиня пьесы Аглая принимает решение отдать своего мужа «другим», принять его «измену», потому что нельзя в любовном самоупоении эгоистически отъединяться от людей. Преодолевая чувство ревности, она примиряется с соперницей и бросает обручальные кольца в волны Океана, символизирующего Космос и Вселенную. Таким образом «кольца» оказываются разомкнуты, борьба в женской душе личного и мирового завершалась победой Вселенской любви. Все участники действия вовлечены в дионисийский «хоровод» (любовный треугольник Анны-Алексея-Аглаи многократно дублируется в любовных отношениях других «пар»). Бывший муж Аглаи по-прежнему пылает к ней страстью, ее же беззаветно любит врач Пущин, в сложную самостоятельную любовную коллизию вовлечены певцы оперной труппы – Ольга, Александра, Таня, Матюша. Однако помимо «дифирамбического разрешения личной трагедии»⁵ в «Кольцах» присутствовало и человеческое содержание. И этим содержанием была «страсть», которая соединяла Лидию и Вяч. Ивановых.

¹ Гиппиус, как мы помним, этот момент сознательно не акцентирует, избирая для себя маску андрогина: как критик она – Антон Крайний; стихи пишет от мужского лица; в драматургии сохраняет «паритет», при этом весьма нелестно отзываясь о «женском творчестве» вообще.

² Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – С. 128.

³ Цит. по: *Иванова Лидия*. Воспоминания. Книга об отце. – М., 1992. – С. 320–321.

⁴ *Иванов Вяч.* Собр. соч. – Т. 2. – С. 748.

⁵ См. Вопросы жизни. – 1905. – № 6.

Зиновьева-Аннибал наделила обостренной чувственностью живых и мучающихся героев. Метания истомленной бесплодной ревностью «блистательной», «великолепной» – так звучит в переводе имя Аглаи, безнадежное растворение в любви доктора Пушина, иррациональное ослепление вожделением Алексея, гедонистическое прожигание жизни Ваней, замыкание в себе отчаявшейся Анны, которую покидает «благодать», но которая одновременно «вбирает» в себя жизнь соперницы, которая, претворив в жизнь задуманное, уже не находит в себе сил ее продолжать.

Зиновьева-Аннибал раньше многих русских писательниц бросила вызов табуированной для них теме в литературе – эротике. Начала она свой экскурс со смелой попытки «определить» природу мужского желания и прибегла к сильнейшему средству при создании характеристики мужского вожделения – запаху, ставя его на привычное место «аромата», с чем принято ассоциировать женскую привлекательность. Предельно бесстыдно и откровенно говорит Ваня о запахах соленой рыбы, гнилой морской травы, источаемых женщиной. Они порождают слепое, темное, ненасытное желание, которое «толкает» на поиски самки. Возникают биологические параллели: так летит на «сильный, нужный запах» самки бабочка шелкопряда, так находят под землей друг друга черви, поэтому совершает прыжок бык, покрывая корову. Зиновьева-Аннибал вкладывает в его уста просторечный синоним глагола «пахнет» – «несёт», дабы подчеркнуть вихревое, непреодолимое, засасывающее начало этого эротического импульса. Мир для мужчины пронизан запахами. Их источает все вокруг: для Вани даже звезды в небе – пахнут. Влечет тлетворный запах умирающих цветов. Но это же подчеркивает отсутствие границы между эротикой и смертью. В признаниях Вани возникает это отчетливое «метафорическое» определение гибельности эротического ощущения: «небо без дна... синее до жадности, – жадно, жадно, жадно синее... Тону (курсив мой. – М. М.) в нем и еще хочу, глубже хочу еще».

Незабываем для мужчины самый приземленный вариант соития, в котором доминируют духота, пот, сальные выделения, возникает в воспоминаниях Вани, когда он описывает случайную встречу с «незнакомкой». «Лица не запомнил, – как в бреду признается он, – так себе – здоровое. Глаза плавали в синеватых белках, студенистые, мутные, сосущие. Рот большой, голодный, губы вывернуты <...> На лбу душном <...> сальные завитки темные в шпилечках прижаты». И эти, по сути отвратительные, ощущения связываются героем с зовом самой жизни: «Кто этого призыва не

понимает, отец, – тот за штатом у жизни». Зиновьева-Аннибал устами того же героя слагает гимн мужской страсти, противопоставляя ее любви и пытаясь провести границу между мужской и женской чувственностью. Страсть – там, где «судороги сладкие по спине забегают», где кровь, бешенство, насилие. «Жизнь рождена не любовью. Страсть и смерть родили жизнь», – утверждает Ваня. И развивает эту мысль: «Страсть – зверь. Зверь безгрешен чутьем. <...> Я каждую помню, кто десять минут, кто пять, кто три минуты мне дала. <...> Все минутки в одну вечную сплетаю... вот мой труд до кровавого пота! <...> Каждой-то, каждой, что и мимоходом где встретилась, – в глазок, так, под веко заглянул и свою узнал, свою нужную, свою неизбежную. Вот страсть мужчины. Всех помнить для вечности и всем изменять. А у женщины... по-иному страсть! Женщине смен не нужно. Женщина все смены зараз в одной минуте имеет». И мужчина жаждет вовлечь женщину в свое понимание страсти как самозабвения и поэтому призывает: «Страсть одну возьми. Вот накатила она – и все ты забыла в ней. Все, что женщина в мире. И все обняла в ней, все, что – мужчина в мире. Мир приняла – и, проснувшись от нее, того не узнала, кто был тебе мужем. Мир был тебе мужем. А муж мировым рогоносцем».

Пьеса представляла собой «рассуждение в диалогической форме», отсюда повторы, растянутость, пафосные витиеватые монологи, пестреющие словами «безначальность», «мироздание», ломкая корявость ремарок («вбирает глубоко дух», «закрывает голову в руки», «вырывается из глухого звука голоса»). Но при этом она была предельно автобиографичной. Анна мучима смертью своих детей, которых не смогла спасти (Зиновьева-Аннибал до этого потеряла двухмесячную дочь), Аглая и Алексей задумали написание совместной книги (Лидия и Вяч. Иванов тоже готовились к такому проекту, да и издание «Колец» предварялось трактатом Иванова «Новые маски», что создало своеобразный диптих). Поразительно точно предсказаны предсмертные муки: дети Анны погибают от удушья, и сама Аглая не может пить, потому что у нее сдавлено горло (Зиновьева-Аннибал умерла от скоротечной горловой скарлатины). Отношение Аглаи к Алексею как к учителю полностью совпадает с пристрастием Зиновьевой-Аннибал теоретических построений мужа Иванова, требовавшим разомкнуть «кольцо обособленного сознания»¹. А попытка освобождения от

¹ Иванов Вяч. Собр. соч. – Брюссель, 1979. – Т. 3. – С. 303.

этой подчиненности угадывается в том, что отказавшаяся от ревности Аглая, жена, отдавшая своего мужа сопернице, не может выжить в этом разряженном пространстве «преодоленного индивидуализма» и полного растворения в любимом и умирает, в то время как Анна, принявшая «эстафету» любви, остается жить.

В «Кольцах» – как, впрочем, вскоре и в повести «Тридцать три уroda», Зиновьева-Аннибал почти в точности обрисовала «сценарий» своей будущей жизни – и появление «третьих» в их с Ивановым союзе, и опасность любовных экспериментов, которые будут иметь место на «Башне», завершающихся смертью одного из участников... И уже в следующей пьесе – «Певучий осел» – она представила все эти перипетии в травестированном виде. Там, несмотря на сюжетную насыщенность и разветвленность, каждый элемент заключал аллюзию на события личной жизни автора.

Надев «маску» лицедея XVI в. (пьеса создана по мотивам «Сна в летнюю ночь»), однако не Титания влюбляется в ткача Основу с ослиной головой, а ее муж Оберон пылает страстью к превращенному эльфом-проказником в осла поэту Лигею), Зиновьева-Аннибал бросила откровенный вызов всем ивановским построениям, переосмыслив гендерные предписания символизма и русского сознания (сакрализацию женственности, жертвенность как норму женского поведения и т.п.). Издевкой над ивановской концепцией любви, принявшей формы эротической утопии, стала Любовь Оберона к ослу, в которого превращен поэт Лигей (так представила писательница взаимоотношения Вяч. Иванова и С. Городецкого). Но если в «Кольцах» шла речь о возможных вариациях *любовного* чувства, то здесь свой бал вершат похоть, блуд, разврат, символом которых становится брызжащий соком Алцвет, формой напоминающий фаллос и не оставляющий равнодушным никого. Зиновьева-Аннибал снижает высокие мистериальные устремления Верховного правителя «Башни» Вяч. Иванова (Оберона), переводя их в план житейских устроений.

Жанр произведения – «сатирический маскарад», но автор сделала из него поистине шутовское действо, добавив «русских» реалий. Рядом с эльфами и феями, экзотическими каприфолиями действуют лешие и русалки, расцветает черемуха, а эльф Пок чем-то напоминает проказливого, побиваемого, но не унывающего Петрушку. Еще более показателен в этом отношении язык драмы, смешавший просторечие («зазноба», «обалдеть», «дело на мази») с высоким стилем, которым изъясняются обитатели «Башни» – Оберон, Титания. Столь же разнообразен ритмический строй пьесы –

стихи чередуются с прозой, пафосные гимны сменяются причитаниями, рифмованный ямб – дольником. В результате родился новый жанр, переплавивший балаган, раек, карнавал, маскарад, игровое площадное действо, бурлеск, дивертисмент в единое целое, в котором особое значение приобрели звуковые и музыкальные элементы. «Певучий осел» продемонстрировал и возможности комического, разные вариации которого предложила автор.

«Эстетический» аспект творения Зиновьевой-Аннибал аттестует его как символистскую декларацию: принципиально важна «пропасть», отделяющая простых смертных от небожителей, обитатели башни наблюдают с высоты за страданиями и горем простых людей, причем все их волнения отражаются на жизни простолюдинов самым негативным образом – возникают наводнения, бушуют стихии; прихоти богов нарушают законы земной жизни. Однако только «небожителям» дано ощутить импульс творческой энергии. Искусство «преображения» пошлой действительности способно быть «заразительным» – и вот уже под влиянием уговоров Оберона Зиновьева-Аннибал Титания также начинает восхищаться «прелестями» Лигея. Но и Лигей, становящийся объектом их вождения, – образ не чисто комический, как у Шекспира, у которого ткач Основа вполне доволен своим превращением в осла. Это персонаж, наделенный трагическим мироощущением (что естественно для поэта): он одинок и среди людей, и среди небожителей, его песни тоскливы, он чувствует себя непонятым и несчастным. И все же его облик – увенчанный крыльями осел – являет собою пародию на поэтическое вдохновение.

Обе пьесы должны, конечно, рассматриваться как диалогия особого свойства – «зеркальная», когда ее составляющие и отражают, и – как в кривом зеркале – отрицают и искажают друг друга. Возникающее в финале пьесы принесенное богиней Дианой зеркало – уже не «мертвое», убогое, «ограничивающее» видимость, а то, которое способно отразить истину: в нем Оберону открывается уродство Лигея, волшебные чары исчезают.

В «Певучем осле» Зиновьева-Аннибал высмеяла, перевернула, опровергла все теоретические построения своего мужа. Именно за бесстыдство «наделяются» люди рожами животных (появляются Девушка с кроличьей головой, Мужчина с головой морского льва, Женщина с головой летучей мыши и т.п.) и противоестественными влечениями, насилие над женщиной становится нормой (афинские артисты собираются надругаться над похищенными девушками). Так драматургом были развенчаны эротические идеи,

представшие в мистифицированном виде разнузданного естества, и дан урок «смертным»: не «брать пример с богов» и даже не «приближаться» к ним.

Свободу от множества запретов, наложенных патриархатной культурой, демонстрирует драматургия писательниц, избравших псевдонимы, – А. Мирэ (Александра Михайловна Моисеева) и Анна Мар (Анна Яковлевна Леншина).

Подпись «А. Мирэ» появилась на страницах «Нижегородского листка» после того как Александра Михайловна Моисеева вернулась из-за границы, куда бежала, прячась от гласного надзора полиции. Вначале эту подпись приняли как подлинную французскую фамилию (писательницы или писателя?); даже такие проницательные литераторы, как В. Брюсов (он рецензировал ее первый сборник «Жизнь»), остались в недоумении – настолько точным оказалось воспроизведение французских (и иных европейских) реалий в ее произведениях. Мирэ описывала жизнь женщин парижских низов – служанок, прачек, гризеток, натурщиц (она сама побывала в «их шкуре» и даже была продана в портовый публичный дом одним из своих любовников). Их покупали, предавали, продавали, выбрасывали на улицу за ненадобностью. Они падали, озлоблялись, уродовали свои судьбы, но все же сохраняли в себе нечто такое, что излучало свет и согревало окружающих даже в самые печальные мгновения жизни. Этим светом и теплом была вера в возможность Великой Любви. И Великую Любовь она сделала центральной темой в своем втором сборнике – «Черная пантера» (1909). Здесь она предстала несколько иною: не преисполненной надежды и веры, а ввергнутой в пучину отчаяния и тоски. Теперь она отдает предпочтение «космополитическому» антуражу (пьеса «Побежденные») или условному Средневековью (пьеса «Голубой павлин»). А властвуют в них уже роковые случайности, алогизм поступков, непрекращающиеся любовные терзания и смерть.

Как предсказание собственного трагического финала (полу-безумную Мирэ поместили в больницу в Москве, а потом похоронили в общей могиле на Ваганьковском кладбище) можно интерпретировать ее пьесу «Побежденные» и лирическую драму-сказку «Голубой павлин». Автор вступает в диалоги с Метерлинком, Уайльдом, Гауптманом, Ибсеном, Стринбергом, Шницлером (в тексте очевидны аллюзии на пьесы «Слепые», «Привидения», «Ганнеле», «Одинокие», «Пляска смерти», «Зеленый попугай» и др.). Не менее заметна ориентация этих произведений на лирико-

символистскую драматургию А. Блока. Героиня «Побежденных» напоминает деву-Звезду, Незнакомку из блоковской драмы: она так же живет вне времени и пространства, так же неспособна найти «общий язык» с пошляками и «остряками» из своего окружения. В персонажах «Голубого павлина» имеется сходство с драмой поэта «Король на площади», но в чем-то она предвосхищает сюжетные ходы пьесы Блока «Роза и крест».

Бросается в глаза «декадентская» окраска пьес: герои рассуждают о Смерти, Красоте, Безумии, бредят о золотых вратах, белых одеждах, небесных кругах, земном прахе. Героиня «Побежденных» Эмма бравирует своей жестокостью, восторгается охотой на тигров, мучениями живых существ. Она преклоняется перед победителями и презирает побежденных. И тем не менее покорно сносит унижения и оскорбления от своего мужа, испытывающего к ней не любовь, а лишь физическое влечение.

Приобретенное ее мужем в результате преступления богатство дарит ей, казалось бы, силу и власть. Деньги по-своему преобразуют и его, муж неожиданно оказывается способен любить. Но его слова: «Бедность – страшная драма. Когда я был беден, я презирал себя. Я был зол, омрачен, неблагодарен судьбе. Вместе с богатством любовь явилась моему сердцу как яркий луч. У меня открылись глаза. Ты понимаешь? *Я стал мужчиной*» (курсив мой. – М. М.). Я боготворю тебя. Ты будешь светильником, озаряющим мою жизнь... маленькой гурией», – свидетельствуют, что любовь для мужчины – довесок, атрибут, который оказывается неотъемлемой частью «мужского облика», выстраиваемого согласно принятому в обществе стандарту.

Мотив денег во многом определяет «гендерное поведение» участников драмы. Черный рыцарь уверен, что он сумеет, несмотря на свое физическое безобразие, завоевать принцессу Лис потому, что обещает окружить ее роскошью. Рунге заново воспылал любовью к жене после того, как ощутил себя богачом. Актриса Зора Феникс готова провести время с «гориллой» потому, что он в этот вечер потратит «целое состояние». Служанка Бенина из «Голубого павлина» «пылает нежностью к богатым кошелькам», думая, что она осуществляет выбор, тасуя поклонников.

Но в системе ценностей Мирэ любовь оказывается сильнее денег – она есть «вечность, которая переливается волшебным золотым кольцом от земли к Богу и к земле от Бога», и одновременно «магическое зеркало, в котором отражается вся вечность и небо со звездами». «Почти религиозный экстаз» связывает пажа Орелио

и принцессу Лис, Черный рыцарь гибнет, испепеленный страстью, Бенина идет в монастырь, и даже на мгновение появляющаяся «непомерно толстая» дочь хозяина кабачка жаждет любви и готова на любой смертный грех, если ее батюшка «не выдаст замуж». Чистая, продажная, безответная, порочная, бескорыстная проходит она перед нами в коротких эпизодах.

Эмма и принцесса Лис не желают двигаться по траектории, начертанной мужчинами, и выбирают собственный путь: Эмма уходит от мужа, принцесса Лис отказывается быть женой Черного рыцаря. Но это не помогает им обрести счастье: Эмма слепнет после неудачной попытки самоубийства (но муж считает, что она и раньше была слепа, так как не ценила денег), а принцесса Лис доводит эту попытку до конца.

Любви, имеющей денежный эквивалент, Эмма предпочитает роковую любовь. Она находит такую любовь в связи с молодым норвежцем (любимым произведением Мирэ был «Пан» Гамсуна), который кажется ей отважным и мечтательным, непохожим на других, но на самом деле является человеком порочным и лживым, способным только на сумасбродства, лишь кичащимся своей непохожестью на других. И все же они с Эммой оказываются единомышленниками, иными словами — *побежденными*. Она, потерявшая любовь, и он, констатирующий гибель Красоты и выбирающий в поединке с противником смерть (он стреляет вверх, подставляя пуле грудь). И Эмма понимает, что для них, людей не от мира сего, мечтающих о несбыточном (ранее она делилась своей мечтой: построить высокую башню посреди океана и поселиться там в одиночестве, встретить человека бешеных страстей), нет жизни *здесь*. Она — только *там*, где уже находится похожий на девушку юноша-андрогин барон Альберт. За ним, опасаящимся близости с женщиной, предпочитающим всему остальному братскую любовь, не выдерживающим деспотизма отца и уходящим в смерть, — правда. Потому что в реальной жизни побеждают такие, как муж Эммы, который умеет всегда выйти сухим из воды. В конце пьесы обманутая, сломленная, ослепшая Эмма протягивает руки к мужчине, от которого надеялась получить спасение, и произносит: «...я знаю: ты — Смерть». Напомним, что почти те же слова прозвучали и в «Кольцах» Зиновьевой-Аннибал. Алексей, обращаясь к Анне, говорит: «Кто ты? Ты смерть или жизнь? Не знаю. Но ты пьешь мою жизнь». Любовь несовместима с жизнью — таков главный итог и пьесы «Голубой павлин». Она делает человека бессмертным, даже если его душа покинула землю. Но она же

может стать и проклятием, не дающим возможности наслаждаться обычными радостями смертных.

Неприятие обществом женских текстов, вырывающихся из круга канонических представлений о допустимом, отчетливо прослеживается на примере творчества Анны Мар. Последний роман писательницы – «Женщина на кресте», напечатанный в 1916 г., только после ее смерти в 1918 г. мог выйти без купюр¹. Ей приписывали «вершины бесстыдства»², называли ее «лишенной даже примитивного чувства стыда»³ (в романе присутствовали садистические и мазохистские эпизоды, намеки на лесбийские отношения, поскольку Мар была убеждена в существовании природного женского мазохизма).

Особенностью творчества Мар был неизменный польский колорит ее вещей. Причина обращения Мар к Польше была, безусловно, не бытовой, а эстетико-психологической. Никакого реального отношения она к Польше не имела, но поскольку в обществе с патриархальными ценностями высшим проявлением женского страдания считается отвергнутая, безнадежная любовь, то Мар эксплуатировала ситуацию, при которой ответное чувство – преступно. И крайним проявлением такого состояния выбрала любовь к католическому священнику. Делая своих героинь поляками, писательница смогла предложить читателю тот крайний вариант психологических мучений, который обрекал женщину и на остракизм со стороны окружающих, и на презрение со стороны возлюбленного.

Как драматург Мар сформировалась в сфере кинематографии. По ее сценариям сняты около десяти фильмов, сценарии «Дурман» и «Смерч любовный» были опубликованы⁴, несколько лент сохранились, в том числе «Дикая сила», в чем-то предваряющая проблематику «Виридианы» Бунюэля (и у Мар доброта героини, пожалевшей деревенского дурачка, оборачивается насильем с его стороны). Нарботанное в кино внимание к жесту, пластике персонажа, интонационному поведению отозвалось в ее драматургии.

¹ В настоящее время он переиздан: Мар Анна. Женщина на кресте. – М., 1999.

² Астахов М. Вершины бесстыдства // Московские ведомости. – 1916. – 14.07.

³ Там же.

⁴ Пегас. – 1915. – № 2; 1916. – № 3.

Первая из пьес – «Голоса» – принадлежит к созданному ею жанру миниатюры – *carte postale* (фр. *почтовая открытка*). Перед нами действительно партитура для двух голосов, потому что герои, по сути, смотрят и не видят друг друга: Она устремляет свой взор в прошлое и вдаль, смотрит как бы сквозь Него, Он же видит в ней всех когда-либо встреченных им женщин. Здесь действующие лица – не образы мужчины и женщины, и уж тем более не *характеры*, а концентрированное видение автором гендерных отношений, символический набор властно-потребительских практик, с которыми мужчина привык подходить к женщине. Перед нами гендерный стереотип (*Он*) и антистереотип (*Она*), что усиливает их бестелесность и универсальность характеристик. И возникающий между этими «воплощениями» гендерных ролей диалог весьма красноречив. *Он* в изображении писательницы – настойчив, навязчив, настырен, бестактен, делает все возможное, чтобы завязать разговор со спокойно сидящей и рассеяннo ему внимающей женщиной. Ремарки, сопровождающие его слова: *развязно, легкомысленно, вкрадчиво, небрежно, нетерпеливо, резко, раздражаясь, не слушая, жестко, требовательно, беспокойно соображая, недоброжелательно, подозрительно*, – резко контрастируют с поведением женщины, которая отвечает *задумчиво, спокойно, как бы про себя, тихо, просто, равнодушно, устало, рассеяннo, усмехнувшись, иронически, пожимая плечами* и т.п. И это сбивает его с толку, что отражается в ремарках: *недоумевая, беспокоясь, сумрачно*.

Он словно перебирает все тактики, чтобы уловить в сеть добычу; которая явно ускользает от него: сначала откровенно льстит ей, называя очаровательной и прелестной, затем, пораженный ее равнодушием, пробует соблазнить деньгами, затем хочет, рассказывая правду о себе, вызвать у нее жалость, потом пробует выпытать что-то о ней. Но поскольку все оказывается бесполезным – он ретируется, в общем, не очень огорчившись. *Он* знает наперед, что должна и что не должна делать женщина, как поступать, как реагировать, что переживать, ведь большинство женщин приспособились к патриархальным отношениям и хорошо знают: «они – вещь, а мужчины – покупатели». Поэтому он и оправдывает «маленькую голубоглазую куколку Люси», которая бросила его потому, что у него не было денег.

А героини писательницы действительно говорят непривычные вещи. Они отрицают совесть («Я никогда не интересуюсь

ею»), любовь («глупенький, пошлый фарс»), религию («Я люблю красоту <...> Но разве это религия»¹), родину («Я – космополитка»). Они, усталые, разочаровавшиеся, живут по инерции, предполагая, что всегда в конце найдется быстрая река с глубоким дном. Они совершают броуновское движение по жизни, не зная, где найдут успокоение. Единственное, что они твердо узнали, – это то, что на помощь мужчины рассчитывать нечего. И «диалог» с ним выстраивается, по убеждению Мар, только потому, что они «готовы и на жертвы, и на унижения». Только отказ от любви способен освободить их от этого рабства.

Многие из обозначенных сюжетных, психологических и эмоциональных «узлов» обнаруживаются и в пьесе «Когда тонут корабли» (1916). Однако здесь Мар решила предложить зрителю вариант не несчастной, а счастливой любви и посмотреть, что из этого может выйти. Пьеса свидетельствует о том, что вовсе не *желание страдать* обрекает женщину на трагический конец, он запрограммирован всей системой гендерных отношений в обществе. «Утонченная мука покорности»² уже не входит в реестр женских добродетелей – но это ничего не меняет. Гибель героини неминуема не по причине внешних обстоятельств (социальные преграды оказываются преодоленными) или из-за психологического непонимания, а в силу социокультурных «разногласий», т.е. потому, что каждый из героев оказался рабом гендерных «предписаний»: она была бесконечно терпелива, но в какой-то момент «сорвалась», подорвавшись на «мине» мужской властности и недалеко-видности.

В отличие от аморфной внеисторичности «Голосов» в этой пьесе тщательно прописан социальный фон. Возлюбленных – Яна Гедройца и Ютту Лабуньскую – разделяют не только возраст (разница в 25 лет), но и социальная пропасть. Он – уважаемый в городе человек, директор Акционерного общества, крупный помещик, почетный член всех католических обществ, возможно, «будущий депутат». Одним словом, «лицо, каждый шаг которого отмечают газеты всех направлений». Она – актриса, которую «не принимают

¹ В следующей пьесе «Когда тонут корабли» Мар уже определенно обозначила, что ее героиня «дурная христианка... вернее <...> совсем не христианка», которая про себя говорит: «...я утратила религию... это одно из тех чувств, которое никогда не воскресает».

² *Мар Анна. Польские женщины // Журнал для женщин. – 1917. – № 12. – С. 9.*

в семейных домах», «женщина не нашего круга, не нашего воспитания и образования», чувствуя себя «parvenue», ее единодушно считают «безнравственной» едва ли не с рождения. Ютта успешно выходит замуж за наследника неплохого состояния Луку Подгаецкого, присоединяясь таким образом к светскому обществу, но это не снимает основного конфликта – извечного противостояния мужчины и женщины, которые определяются совсем иными законами.

Марина, жена Яна, обиженная невниманием мужа, не прочь принять ухаживания 25-летнего оболтуса. Мать Марины, желая утешить дочь, спокойно заявляет, что ее покойный муж ей «ничего никогда не говорил», т.е. тайная жизнь мужчины узаконена, и она же простодушно выбалтывает заветное женское желание «взять верх» над мужчинами: «Он (Ян Гедройц. – М. М.) ее (Марину. – М. М.) боится... Во всяком случае, Маринка командует им...». Лука Подгаецкий не пропускает ни одной юбки, попеременно восхищаясь (вслух!) то линиями тела своей будущей жены Ютты, то кожей и грудью м-м Мавиль, то принимая дома в отсутствие жены «маленьких барышень». Лука вывел точную «формулу» отношений мужчины и женщины, пригодную на все случаи жизни: если женщина только нравится, то вскоре она надоеет; если же влюбился, то знай – после «точки кипения» наступит отвращение; если женщина отдается быстро – она «кокотка»; если ничего не требует – «индюшка». При этом он сторонник брака. Главное, чтобы жена не была трагична, не задавала лишних вопросов, не лезла с нежностями: «Я флиртую... я проигрываю... она не выходит из себя. <...> В браке Ютта удобна». К тому же, декларируя мужской стиль в отношениях с женщиной, он ведет себя «по-женски»: интересуется запахом духов понравившейся женщины (отвергает гелиотроп, предпочитая вербену), достает сестре крем de Lavissee от знаменитой Gody, наносит грим на лицо горничной; он материально несамостоятелен, выпрашивает деньги у матери, которая его опекает, – даже при гостях «поправляет ему галстук и шепотом бранит его». Яна Гедройца не смущает, что Марина сумела женить его на себе в ту пору, когда он презрительно относился к браку, называл его «институтом рогоносцев». Он прекрасно сознает, что между ним и женой «мало общего», что она ему неинтересна, как «сотни раз читанная книга». Но для него более важно то, что «Марина была таковою, какой я хотел ее видеть (курсив мой. – М. М.). И он знает, что жена любит его за комфорт и положение, которое он ей дал, за те ощущения, которые он ей открыл, т.е. он

для нее только источник удовольствия и наслаждения. Ян Гедройц готов принять любовь Ютты на условиях «абсолютной подчиненности, абсолютного доверия». «Я хочу большей любви от вас... Я хочу от вас почти подвига», – требует он, но при этом признается: «Я не даю вам никаких объяснений, не вывожу из тоски и беспокойства, я замучил вас ревностью к Луке, а сам не порываю с Мариной...» – и растроганно вспоминает: «Даже в лучшие дни ты была не более чем скрипка, покорная моему властному смычку». В уста человека, имеющего духовный сан, Мар вкладывает слова, показывающие, что ко всем женщинам, и к Марине в том числе, он относится так же властно, по-мужски требовательно, как это присуще другим мужчинам, как это записано в системе патриархальных воззрений. Вот его разоблачающее признание: «Я вел вас к совершенству... вы были *слепком в моих руках*» (курсив мой. – М. М.). Итак, для одного – *слепок*, для другого – *скрипка*... И разница между ксендзом Корно и Гедройцем заключается только в том, что один жаждет сотворить из женщины святую, а другой хочет от нее страстной любви, мук и терзаний.

Значительно усложнился и традиционный для творчества Мар образ священнослужителя. Ранее ее ксендзы чаще всего были не в состоянии понять душевного состояния героинь, оставаясь, несмотря на духовный сан, людьми «мужского» мира. Мысля его категориями, они заставляли своих прихожанок «жить, как все» и усердно молиться. Теперь Мар разрушает ею же наработанную схему: не прихожанка влюбляется в пастора, а он испытывает глубокое, возможно, даже до конца не осознанное влечение к своей духовной дочери, произносит, когда заходит речь о Марине, такие страстные монологи, что окружающим становится неловко. Еще более красноречивы его жесты: когда Марина вспоминает о своем пребывании в пансионе Святой Клары, где он был ее наставником, и о том, как они вместе слушали *Danse macabre* Сен-Санса, он опускает голову, «берет машинально со стола маленькие ножницы, свертывает бумагу и режет ее». Конечно, это не грешная земная любовь (он с отвращением говорит о «физиологических гнусностях» брака). Он хочет, чтобы она посвятила себя Богу, ибо «идеал женщины всегда один и тот же <...> – Мадонна». Но об этом он мечтает не для нее – для себя: «Я думал, все грехи мне отпустятся только потому, что я пятнадцать лет веду вашу душу к небу»! А кроме того, уйдя в монастырь, она была бы ближе к нему.

Любовный конфликт пьесы – связь между женатым мужчиной и незамужней женщиной – развивается одновременно и тра-

диционно, и не совсем обычно. Гедройц поначалу недоволен, что Ютту не устраивает его предложение остаться «une petite amante par excellence», ибо он хочет сохранить тот стиль отношений, при котором мужчина повелевает, а женщина, не спрашивая и не возмущаясь, подчиняется. Но самое примечательное, что Гедройц так и ведет себя не только с ней, но и с любой женщиной вообще. К жене он тоже обращается «приказательно», «с ледяной вежливостью», «надменно». Он выглядит холодным высокомерным покорителем и обольстителем. Однако постепенно в сознание читателя закрадывается подозрение, что Гедройц является таким же трагическим героем, как и Ютта. Его трагедия – в том положении, которое законами патриархатного общества предписывает мужчине быть сильным, жестоким, суровым, немногословным, диктующим свои условия вне зависимости от чувств, привязанностей, эмоций (эти понятия формируют канон «мужественности»). Мар неоднократно упоминает, что некоторые свои обращения к Ютте реплики Гедройц произносит «нежно», но тут же обрывает себя, боясь показаться слабым. Подобный двойной счет приводит к трагедии: в конце герой теряет женщину, которую действительно любит и с которой хочет соединиться навсегда.

Мар очень близко подошла к пониманию того, что дело, оказывается, не в природном несоответствии представлений мужчины и женщины друг о друге, не в противоположности их психофизической организации, а в тех социокультурных структурах, в которые они оказались «замурованы», которые предписывают им твердые «жизненные» установки, согласно которым – один должен быть молчаливым (даже когда любит) господином, а другая – беспрекословной рабыней, терпеливо ждущей дальнейших указаний (хотя и позволяющей себе втихомолку некоторые вольности). Драматург в пьесе очень точно обрисовала процесс деконструкции гендерных стереотипов, который происходил в начале XX в., продолжился в последующие годы и который был мучителен для обеих сторон, так как нарушал из века в век установленное, буквально по репликам расписанное поведение. Новый «дискурс» прививался с трудом. Он потребовал и от женщины, и от мужчины совершенно нового типа взаимопонимания, новых слов, новых душевных движений и жестов. Возникли ситуации, когда мужчина и женщина просто менялись местами. Даже умный и проницательный Ян Гедройц не слышит, как нелепо звучит его фраза: «Я подарил ей (невесте, когда собирался жениться на ней. – М. М.) себя <...> как дорогую куклу». Любопытным образом переиначивает эту фразу

его теща: «Сегодня он сказал мне: Я дарю мою жизнь Маринке, как дорогую куклу... пусть она разобьет ее...» Следовательно, теперь и мужчина готов быть (или притворяется готовым быть) игрушкой в руках женщины.

Анализ последнего произведения писательницы подводит к мысли о том, что она преодолела «феминную стадию»¹ и отразила в творчестве процесс взрыва «стандартов» патриархального общества, показывая, что в нем не могут нормально существовать ни женщина (она гибнет физически или духовно), ни мужчина, не только обрекающий ее на гибель, но и становящийся – вследствие мужской «монополии» на принятие решений – виновником собственного несчастья. Мар наглядно продемонстрировала, что время мужчины (только «сильного человека») и женщины (только «нуждающейся в твердой опоре») проходит, уступая место «сотрудничеству», когда и тот, и другой обязаны быть ответственными за свои решения и судьбы в одинаковой мере. Она также показала, как мучительно дается преодоление стереотипов, как крепко опутаны паутиной традиционных представлений мужчины и женщины.

О «новых женщинах» напряженно думала Т.Л. Щепкина-Куперник, сама принадлежавшая к этому поколению. «Мы умели веселиться, выпить глоток шампанского, спеть цыганский романс, – писала она, – но мы умели и поговорить о Ницше, Достоевском, о богоискательстве, мы умели прочесть реферат, продержат корректуру и пр. – и со свободой нравов соединяли то, что <...> привыкли видеть в <...> матерях, женах и сестрах: порядочность, благовоспитанность, чистоту. Знали, что нас нельзя “купить”, что мы требуем такого же уважения, как “матери, жены и сестры”, а вместе с тем с нами можно говорить как с товарищами, советоваться по делу и пр.». И добавляла: «Мы были “первые ласточки” <...> “девицы конца века”», которые «мужественным трудом, посреди осуждений, травли, ухаживаний пробивали дорогу будущей женщине, разрушали толщу вековых традиций, предрасудков и рабства <...> и служили большому делу: раскрепощению

¹ В целом творчество А. Мар отражает определенную стадию существования «женской литературы», ее, так сказать, «феминного», «женственного» этапа, когда женщина продолжает жить по мужским стандартам. Подробнее см. статью Михайлова М.В.: Диалог мужской и женской культур в русской литературе Серебряного века: «Cogito ergo sum» – «Amo ergo sum» // Russian literature. – 2000. – 48. – С. 67.

женщины»¹. В своих пьесах она последовательно проводила ту же мысль: женщину заставляют жить по законам, которые она не хочет принимать, ее «приручают», заставляют лгать, притворяться, изворачиваться.

В наследии Т.Л. Щепкиной-Куперник – четыре пьесы: «Одна из многих», «Счастливая женщина» (1911), «Барышня с фиалками» (др. назв. «Кулисы», 1913), «Флавия Тессини» (1916) и несколько одноактных. Все они, исключая «Счастливую женщину», посвящены нравам и быту актерской среды. Новаторство в том, что автор «предъявила» женский взгляд на положение интеллигентной женщины в обществе, где ее творческие способности могут развиваться только «наперекор», «вразрез» с общепринятыми установками. Писательницу, поскольку она отстаивала возможность для женщины «жить своим трудом и самостоятельно»², обвиняли в «бурном походе против мужского рода»³, но трактовка женщины как самостоятельной личности связывалась в ее произведениях не столько с получением материальной независимости, сколько с «эмансипацией» от любовного чувства, определяющего, не только на ее взгляд, но и по мнению многих, подчинение женщины мужчине во все времена.

В области жанровой формы Щепкина-Куперник не была новатором. Критики часто иронизировали: фабула в пьесах «ветхая», психология – «поверхностная», мораль – «наивная», приемы – «старомодные», фигуры – «знакомые», эффекты – «дешевые»⁴. И тем не менее то, что остается, – «ни на что не раскладывается» и вызывает бурю чувств в душе – сопереживание, сострадание, горечь от невозможности хоть как-то помочь несчастной героине. История Маруси в пьесе «Одна из многих» начертана по знакомому трафарету: дом, где копошится обманываемая мужем несчастная мать-наседка, веселый мот-отец, прожигатель жизни, франтоватый друг дома, готовый приобщить Мусю к «взрослой» жизни в непрерывных увеселениях, и где-то рядом яркий и фантастический мир театра, который обещает освобождение от рутины, спасение от пошлости. Но и он оборачивается к Мусе своей самой непривлекательной стороной: затрапезное, полунищее существо-

¹ Щепкина-Куперник Т.Л. Воспоминания. – М., 2005. – С. 202.

² Щепкина-Куперник Т. Литературный путь // Щепкина-Куперник Т.Л. Разрозненные страницы. – М., 1966. – С. 14.

³ Русское богатство. – 1900. – № 11. – С. 67.

⁴ Театр. – М., 1908. – № 360. – С. 9–11. – (подпись «Старый друг»).

вание актеров-гастролеров, находящихся во власти антрепренеров-обманщиков, любимый, оказавшийся банальным фразером и пьяницей, и – невозможность вернуться в мир иллюзий и надежд. И эта бесконечно «старая», «часто повторяющаяся», «простая»¹ история выглядит необыкновенно трогательной из-за своей узнаваемости, из-за того, что ярко была обозначена тема молодости, горячей, захлебывающейся от впечатлений. Но еще ярче, убедительнее обозначен «переход» от наивной Муси к юной Марусе, а потом и актрисе по имени Мирра, сперва ощущающей себя победительницей, а после раздавленной и потерянной. Он явлен как смена масок, которые примеряет на себя каждая женщина, как «объединение» трех женских ипостасей в одном образе, что позволяет увидеть в героине пьесы не банальный бытовой типаж, а едва ли не символическое воплощение гендерных ролей. А если вспомнить, что и мать девушки носит имя Мария, – то перед нами налицо весь набор социальных практик, «дозволенных» женщине на определенном историческом отрезке.

Пьесу сравнивали с чеховской «Чайкой», тем более что там имелся «свой» Тригорин, так же предавший Мирру: ее репетитор когда-то обещал ей вечную любовь и помощь, произносил высокие и красивые слова, а теперь погряз в быту и пеленках, хотя и делает вид, что увлечен наукой (есть в нем что-то и от Андрея Прозорова, «прозевавшего» свою жизнь и счастье). Можно утверждать, что Щепкина-Куперник предложила свой вариант «Чайки», несколько приземленный, бытовой, но печально-трогательный и по-женски «ласковый»².

Щепкина-Куперник помнила, что ранее внимание драматургов было приковано главным образом к «двум разрядам» женщин: «женщины так называемого “общества”: это были жены, матери, сестры... Их уважали, почитали, берегли – и с ними скучали»; – и другой разряд – «женщины, к которым ездили кутить, с которыми не кланялись в обществе и которых можно было купить. С ними пили, на них разорялись – и в конце концов тоже скучали»³. И в пьесе «Счастливая женщина» она воссоздала первый из этих типов, модернизировав его. В центре пьесы – Лидия Стожарова – мать «благородного» семейства, в котором, однако, завелась «червоточина»: сын уходит из лагеря «ликующих и праздно болтаю-

¹ Театр. – М., 1908. – № 360. – С. 9–11. – (подпись «Старый друг»).

² Н. Эфрос писал о «ласковой руке» автора «Одной из многих».

³ Там же.

щих» в стан «погибающих за великое дело» любви к народу и там действительно умирает, что отрезвляет мать, обнажая перед ней всю порочность ее существования. Она тоже по-своему приобщилась к образу мыслей «новых женщин», но в первую очередь отринула обязанности матери-хлопотуньи. Драма, которая разыгрывается в ее жизни, — это драма ложно понятой эмансипации. В названии пьесы демонстративно акцентировалась возможность счастья для женщины, отказавшейся от всей атрибутики «женского», предписываемого ей положением в обществе, «женской природой» (изысканная еда, модистки, шляпницы, массажистки и проч.). Героиня пьесы в финале, обращаясь к своему поклоннику, произносила такие слова: «Вы пришли к женщине. И вы говорили так, что, если бы женщина была жива, — она, может быть, затрепетала бы от ваших слов... Но — женщина умерла... Я теперь только мать. Измучившаяся, страдавшая мать! И больше ничего». Лидия Стожарова отказывается от женской любви, предпочитая всем ее радостям любовь материнскую.

Внешняя независимость Лидии Юрьевны, обеспечиваемая высоким положением ее мужа, оказывается на поверку фикцией: она осталась только игрушкой в руках супруга, приманкой, которой позволяет ему заманить в расставленные им сети нужных ему людей. Он готов даже быть необычайно щедрым, если она ловко провернет дельце: «Такой прелестной женщине, как ты... все ловко! Ты у меня умница. Ты это сумеешь. Скажи ему [крупному чиновнику. — М. М.], что “муж интересуется...” Мне очень приятно, что моя жена нравится такому человеку, как Шверт... <...> И если ты вспомнишь о концессии — в будущем обещаю тебе уплатить по какому угодно счету...».

Интересен также поворот в осмыслении проблемы феминизма, который предлагает в этой пьесе Щепкина-Куперник. В ней действует циничная «феминистка», молоденькая журналистка Бетси Тройницкая, не брезгующая возможностью кратковременного флирта и даже готовая на адюльтер, если это не идет во вред ее репутации и может принести пользу делу. Для нее «феминизм» — всего лишь слово, которое можно ввернуть в разговор, чтобы шокировать публику или возбудить любопытство к себе. И это в понимании Щепкиной-Куперник не развенчание феминизма, а попытка дать представление о его истинном содержании. Писатель-

ницу действительно с полным правом можно было назвать «поведницей и художником русского феминизма»¹.

Но следует напомнить, что Бетси к тому же – типичная фигура петербургского большого света, изображаемого Щепкиной-Куперник с удивительной точностью. «Счастливая женщина» – петербургская пьеса, то, что принято называть «петербургский текст». А «Одна из многих» – пьеса типично московская. То есть в том и другом случае место действия очень важно. Оно определяет поведение героев, манеру общаться, характер связей между людьми. Безалаберное радушие семьи Вестенов имеет чисто московский характер, как и гульба в московских ресторанах в окружении цыган. А манерность, чопорность, холодноватая изысканность общества, собирающегося в доме Стожаровых, лицемерная приветливость его обитателей раскрывают восприятие самой Щепкиной-Куперник петербуржцев как «фальшивых, неискренних» людей, претендующих «во что бы то ни стало на “оригинальность”», притворяющихся и напускающих на себя «таинственность»². Таким образом, вырисовывается еще один конфликт: несовместимость искренней и цельной Лидии Стожаровой и «футлярной», регламентированной петербургской жизни. Щепкина-Куперник дорожила «петербургским» колоритом этой пьесы, поэтому искренне переживала, что не имеющий ни малейшего представления о высшем петербургском свете режиссер пятичасовой чай – «файв-о-клок» – в светском салоне «поставил так, что в гостиной были расставлены маленькие столики и на них были графинчики с рябиновой и закуска, как в московских трактирах, что ему, вероятно, казалось верхом роскоши. <...> Мне пришлось быстро переделывать мизансцены»³.

Если Щепкина-Куперник предлагала мелодраматический способ разрешения «гендерного» противостояния, то Тэффи (1872–1952) не склонна была драматизировать существующую «междоусобицу». Ей, по свойству таланта, ближе было рассмотрение ее сквозь призму комических ситуаций. Почти все ее сценические миниатюры выросли из рассказов, причем зачастую именно в «драматургической форме» приобретали дополнительный шарм, пластичность и выразительность. То, что проносится в уме героев,

¹ Краснов П. Миниатюры женских типов // Неделя. – 1900. – № 11. – С. 211.

² Щепкина-Куперник Т.Л. Воспоминания. – М., 2005. – С. 235–236.

³ Там же.

то, что составляет их «внутренний монолог», – на сцене воплощалось в жестах, мимике, поведении, этим еще более усиливая комический эффект, наглядно демонстрируя глупость, нелепость, самоуверенность и самолюбование «человекообразных», одинаково представленных лицами обоего пола.

Необходимо по достоинству оценить вклад Тэффи-драматурга в процесс «расшатывания» традиционных гендерных ролей, что она проделывает с присущим ей изяществом. В ее одноактной пьесе «Счастливая любовь» обыгрывается стереотипное восприятие друг другом женщины и мужчины, при котором оба оказываются как бы идентичны и взаимно обесценены: мужская ветреность и легкомыслие выглядят ничем не лучше поверхностности и пустоты женщины. Диалог Надежды Николаевны и Молоткова – это и свидетельство иллюзорности представлений, мифологем, в кругу которых вращаются мужчины и женщины, и доказательство того, что они не умеют, да и не хотят слушать друг друга, довольствуясь самым общим «абрисом» собеседника.

Женщины Тэффи – легковесные, а порой серьезные, иногда пустые и жалкие, временами мнительные, всего опасющиеся, но изображающие «неглиже с отвагой». О них очень выразительно написал П. Пильский: «Они легкомысленны, но не преступны, забавны, но не предосудительны, их легкомыслие производит впечатление шалости, а их измены, падения, ошибки окрашены подкупающей наивностью, поэтому никогда не вызывают осуждения, их невольно прощаешь. А чтобы простить, надо только улыбнуться. Героини Тэффи – безгрешные грешницы, и искупающей и примиряющей чертой здесь является их прелестная бездумность, милая чепуха их дел, незамысловатость морали, детская простота их логики»¹.

И женщина, по Тэффи, способна конкурировать с мужчиной не только в ветрености и легкомыслии, но и на деловом поприще. Тэффи показывает это в миниатюре «Контора Заренко», где Вера Аркадьевна, пользуясь своим женским обаянием, обводит состоятельных мужчин вокруг пальца, получая у них доверенности на управление имениями и оказание прочих услуг. Обыгрываются и особенности фамилий, оканчивающихся на «о», которые, как известно, могут принадлежать как мужчинам, так и женщинам, что

¹ Пильский П. Тэффи // Пильский П. Затуманившийся мир. – Рига, 1929. – С. 38.

вносит дополнительную путаницу, определяющую контуры «комедии положений».

Подобный прием уже был использован Тэффи в миниатюре «Женский вопрос», где воображению заснувшей девушки рисовалась ситуации, в которых все отведенные в обществе места заняли женщины, а мужчинам остались роли горничных, служанок и пр., что привело ко всеобщему хаосу, превратило жизнь в сплошной кавардак. Эта одноактная комедия пользовалась огромным успехом и шла «при сплошном хохоте всего театра»¹. Ведь здесь была с блеском разработана тема «издержек» женского положения, весьма популярная в литературе начала XX в.²

Однако в «Конторе Заренко» русская писательница, напротив, хочет утвердить силу и способность женщины противостоять существующему напору. Эта пьеса в основной своей коллизии восходит к чеховскому «Медведю». Но – в отличие от героини Чехова, обладающей только женскими прелестями, – Вера Аркадьевна имеет «медвежью хватку», которая позволяет ей удерживать и подчинять себе – и отнюдь не только в любовной сфере – падающих к ее ногам мужчин. При этом она не теряется даже в трудных ситуациях и готова использовать все те приемы – обман, лесть, слухи, неточная информация, – к которым прибегают мужчины с целью заполучить выгодного клиента. Здесь Тэффи, пусть и в шутиливой форме, заявила о том, что женщина начинает теснить мужчин в областях, извечно им принадлежащих, – в социальных отношениях, контактах, деловой сфере. И делает это более чем успешно!

В фарсовом варианте представила победу женщины над мужчиной Надежда Александровна Лухманова (1840–1907), причем победа была «материализована» – женщина реально «побивала» мужчину, используя подвернувшийся под руку хлыст. В одноактной пьесе «Охотник за белой дичью» она смело обыграла известный афоризм Ницше «Когда идешь к женщине – бери хлыст», тем самым придав еще большую пикантность ситуации и усилив ее комизм.

¹ Театр и искусство. – 1907. – № 7. – С. 115.

² Об этом свидетельствует даже название романа известного бельгийского писателя К. Лемонье «Когда я была мужчиной», где продемонстрирована «беззащитность» женщины перед лицом мужского мира, а также фантастический роман Г. Эверса «Превращенная в мужчину».

Популярность Лухмановой в начале века была велика. Она – детская писательница, создательница специальной литературы для девочек (цикл ее произведений об институтской жизни – «Двадцать лет назад»¹, 1893; «Институтка», 1900), энергичный лектор (на протяжении нескольких лет она ездила по России, выступая с лекциями о воспитании детей, о проблемах проституции), общественная деятельница (член Общества защиты детей), удачливая издательница (в 1898 г. напечатала *настольную книгу для женщин* – «Спутник женщины», в 1899–1900 гг. стала редактором и издателем журнала «Возрождение», в 1904 г. выпускала еженедельную газету «Дневник писательницы»). Не менее известна была Лухманова и как драматург. Ее оригинальные произведения и переделки французских авторов подолгу не сходили со сцены (театры Немецти, Корша, Малый в Москве, Озерковский и Эрмитаж в Петербурге и др.). Особым успехом пользовались созданные ею фарсы, скетчи, юморески. «Охотник за белой дичью» отмечен рядом достоинств: комическая, почти анекдотическая ситуация, типажно разработанные характеры, которые с легкостью воспроизводятся на сцене. Беззастенчивый повеса, для которого все окружающие женщины и есть желанная «белая дичь»: цесарки, куропатки, перепелки – умеет найти подход к каждой, может комплиментами и трогательными словами растопить даже сердца забывших о своем женском естестве женщин, которые умеют управлять хозяйством, зарабатывать деньги, но пасуют перед ухаживаниями прирожденного ловеласа. Что уж говорить о заправских кокетках или несмышленных девицах! Все герои вовлечены в несложную, но эффектную интригу, развязка которой – поругание незадачливого «охотника» и возвеличивание добродетельной героини. Прямолинейное разрешение конфликта подано эффектно: героиня ударом хлыста изгоняет оконфузившегося ухажера.

Писательница сама признавалась, что «как женщина» старается писать «специально для женщин», желая «пробудить»² в них лучшие и искренние чувства. Об этом свидетельствует и значительная часть ее обширного наследия, в котором названий, так или иначе связанных с женскими именами, большинство: «Женские силуэты» (1894), «Мельничиха» (1895), «О положении незамужней дочери в семье» (1896), «Вера Иртеньева» (1897), «Варя Бронина»

¹ Под названием «Институтки» книга была переиздана в 1997 г.: Лухманова Н.А. Институтки: Сб. повестей / Сост. Е. Путиловой. – М.: Терра, 1997. – 607 с.

² См. Россия. – 1900. – № 324.

(1897), «Женское сердце» (1899), «Инна Воронцова» (1899), «Причина вечной распри между мужчиной и женщиной» (1901), «Новая женщина» (1902), «Недочеты жизни современной женщины. Влияние новейшей литературы на современную молодежь» (1904) и т.д. Высоко оценил ее деятельность В.В. Розанов, отметивший остроту поставленных писательницей проблем и позволивший себе на основании анализа ее творчества сделать вывод: «Какова женщина, такова есть или очень скоро станет вся культура»¹.

Лухманову чаще всего упрекали в морализаторстве, хотя этот способ подачи материала согласовывался с ее идейными убеждениями. Она не принадлежала к разряду феминисток², но в то же время настаивала на изменении подхода к женскому образованию, совершенствовании его задач и целей. Она считала, что женщину надо готовить к независимой трудовой деятельности, и доказала это своей жизнью: будучи уже немолодой, Лухманова поехала на русско-японскую войну в качестве сестры милосердия, помогала раненым, за что была награждена золотой медалью на Георгиевской ленте. Консервативный либерализм ее взглядов, неприятие ею апологии чувственности и сексуальной раскрепощенности, якобы привносимых феминизмом, но при этом отстаивание права женщины на самостоятельность обеспечили Лухмановой особое «срединное» положение в женской драматургии своего времени.

Лишь немногие из пьес, о которых шла речь, получили сценическое воплощение, у них не было богатой театральной истории; несомненно, однако, что их авторы были наделены «подлинным темпераментом», рождающим «мгновенные, слепые, но вещие озарения»³. И это позволяют расслышать неповторимые «тембры» голосов представительниц русской драматургии Серебряного века.

Скорее всего, писательницы не были знакомы с драматургическим творчеством друг друга, поскольку общение их было случайным и кратковременным (Мирэ посещала «Среды» Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал, Гиппиус пребывала с ними в одном

¹ Розанов В.В. Женщина перед великою задачею // Религия и культура. – М., 1990. – Т. 1. – С. 231.

² В одном из своих публицистических произведений она писала: «Берегитесь, женщины, своего кажущегося успеха, берегитесь открывающейся вам мужской деятельности и больше всего берегитесь той равноправности в труде, которой вы так жадно добиваетесь» (Черты общественной жизни. – СПб., 1898. – С. 3).

³ Городецкий С. Критика // Гиперборей. – 1912. – № 2. – С. 28.

«петербургском пространстве», о знакомстве Щепкиной-Куперник с Тэффи свидетельствуют воспоминания последней), в иных же случаях (Лухманова, Анна Мар) эти женщины существовали и во все в разных мирах. Тем более поразительны не только тематические переключки, но даже излюбленная символика.

«Кольца» Зиновьевой-Аннибал сперва отзываются в словах принцессы Лис из «Голубого павлина», воспринимающей любовь как «вечность», переливающуюся «волшебным золотым кольцом от земли к Богу и к земле от Бога», а впоследствии замыкаются «Зеленым кольцом» Гиппиус. Но в первом случае «кольцо» ревности «размыкается», демонстрируя невозможность освобождения от рокового чувства, а во втором – «смыкается», декларируя почти идиллическое отстранение от половой сферы.

Неожиданно корреспондируют многостраничная трагедия Зиновьевой-Аннибал «Кольца» и трагифарс Мирэ «Голубой павлин». И то, и другое произведение предстают «путеводителями» по лабиринтам любовного чувства. Но если у Зиновьевой-Аннибал даны развернутые сюжетные вариации любви-страсти, любви-ослепления, любви-упоения, любви-жертвенности, любви-сострадания, то Мирэ представила в своей пьесе те же переживания «конспективно».

Мифологизм является структурообразующей основой пьес Зиновьевой-Аннибал. Но и у Мирэ мифологичность отчетливо проступает в момент «превращения» трех обычных девушек в «Голубом павлине» в Парок, что следует из их разговора, написанного ритмизированной прозой. «Судьба нить жизни прядет», – произносит одна. «Она ее тонко совет», – произносит вторая. «В какой час обрежет?» – задается вопросом третья. Таким образом, на первый план выступает важнейшая в пьесе тема судьбы. Но и Средневековье, предстающее в этой пьесе, на первый взгляд, всего лишь декоративным фоном, наделяется мифологическими чертами. Правда, если в традиционном мифе рыцари доблестны, мужественны, благородны, то здесь они злобны, коварны и готовы на подлость. Они не испытывают никакого уважения к «Прекрасным дамам» – готовясь проучить Бенину за ветреность, делают это с такой жестокостью, что девушка навсегда теряет вкус к жизни. А Черный Рыцарь оказывается в конечном счете причиной смерти влюбленных. Таким образом, Мирэ, несомненно, творит неомиф о рыцарстве.

Растущая символичность женских пьес хорошо иллюстрируется, например, символикой кнута, удары которого обрушиваются

и на Русалочку, и на персонажей «Певучего осла», а затем преобразуются в эпизоде изгнания беса похоти (у Полозова) в «Охотнике за белой дичью». Двойственность явлений, определений, свойств сплетает причудливо-фантастический мир пьес Мирэ. Золото – цвет солнечных лучей и блеск монет. Любовь оборачивается жестокостью (отец Альберта подверг мучительной казни жену и ее любовника, доктор Вернер убил изменившую ему феллашку). Вильде мечтает покорить мир – но его побивают камнями, и в итоге он позволяет убить себя, подставив грудь под пулю соперника. Вместо брызг кометы, слияния розовых и голубых цветов, вхождения в золотые врата Эмма погружается в темноту и чувствует вокруг себя мертвецов, а землю воспринимает – кладбищем. Гибель красоты влечет за собой смерть живого...

Думается, что не следует преуменьшать и эстетические достоинства драматургических текстов, созданных женщинами. Художественные открытия у них, несомненно, были (Мейерхольд хотел даже ставить предназначенного для «домашнего пользования» «Певучего осла», А. Блок отозвался о пьесе «Когда тонут корабли» как о «настоящем» художественном явлении¹). И все же главными их достижениями кажутся гендерные «пристрастия» их авторов, прикоснувшихся к запретным темам, поставивших нелицеприятный диагноз системе гендерных отношений в русском обществе. Героини пьес «Побежденные», «Голоса», «Когда тонут корабли» практически не могут уже взаимодействовать со своими партнерами по жизни и сцене. Их устремленность за пределы, странные речи, «невписанность» в бытовую атмосферу – говорят о назревающем бунте, сопротивлении, борьбе. Еще неизвестно оружие, и не ясно, с кем и за что бороться, но они уже не хотят ни быть «дичью», ни примкнуть к группе «охотников». То, что они все вместе сделали, расшатывало казавшиеся незыблемыми устои, открывало «шлюзы» мощному потоку личностного, индивидуального, обнаженно-раскованного восприятия мира, на которое осмелился в искусстве только XX век.

¹ См. Блок А. Дневники. – М., 1989. – С. 255.

Е.В. Соколова

**ДИАЛЕКТИКА «ЖЕНСКОГО» И «МУЖСКОГО»
В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ «КРИЗИС»
И РОМАНЕ «СТЕПНОЙ ВОЛК» ГЕРМАНА ГЕССЕ**

*Посвящается памяти Переводчика,
светлого и тонкого Человека
Соломона Константиновича Анта (1921–2010)*

Знаменитый к началу XX столетия автор «Демияна» (1919) и «Сиддхартхи» (1922) Герман Гессе (1877–1962) писал стихи сборника «Кризис» / «Krisis» зимой 1925/1926 г.¹ по ночам, фиксируя ощущения и впечатления прошедшего дня. То, что получилось, отнес своему издателю, Самуэлю Фишеру², – тот, однако, отговорил Гессе от публикации, ссылаясь на то, что подобные стихи не могут не скомпрометировать их автора и едва ли будут благо-склонно восприняты читателями, ожидающими от «признанного авторитета духа» Германа Гессе совсем иного. С. Фишер посоветовал писателю изложить «то же самое» в прозе – глядишь, мол, будет понятней.

Г. Гессе последовал совету и следующей зимой буквально за пару месяцев написал роман «Степной волк» (1927), тематически и интонационно очень близкий поэтическому циклу. Герой романа, Гарри Галлер, как и лирический герой «Кризиса», отождествляет себя со степным волком, двойственным по своей природе челове-

¹ Эту зиму писатель провел в основном в Цюрихе, где вел совершенно не характерную для него «разгульную» жизнь: много пил, был завсегдатаем ночных заведений, заводил новые знакомства, учился танцевать, участвовал в маскарадах.

² Fischer Samuel (1859–1934) – основатель издательства «Fischer» (1896), ныне одного из ведущих издательств Германии. Герман Гессе был его постоянным автором.

ко-зверем (стихотворения «Степной волк» / «*Steppenwolf*» и «Под занавес» / «*Am Ende*» фактически дали название роману); точно так же мечется он между полюсами природного и духовного, цивилизованного и дикого, окультуренного и хаотического, высокого и низкого – в мучительных поисках синтеза.

И роман, и поэтический сборник построены как «игра на противоположностях». Подобно струнам одна за другой натягиваются «напряжения» между жизнью и смертью, днем и ночью, светом и тьмой, «человеческим» и «животным», индивидуальностью и массой, аутсайдером и бюргером, «высоким» и «низким» в искусстве и в жизни, «возвышенной» и «плотской» любовью, мужским и женским. И заставляя звучать по очереди или одновременно эти струны, писатель создает свой «музыкальный»¹ текст. «Музыкальный» не только по построению, но и (это важнее) по способу восприятия, которого он требует от читателя, приглашая его «раствориться» в бессчетной множественности мелодически взаимосвязанных звуков, с тем чтобы извлечь в результате некое гармоническое ощущение, обладающее силой стать целительным камертоном для настройки уже его собственной души².

Все названные (и не названные) противоположности, как и вообще оппозиционное мышление в целом, так или иначе сводятся к сумме «базисных» противоположностей: мужчина / женщина и

¹ С.К. Апт приводит в своем послесловии следующие слова Гессе: «“Степной волк”, – писал Гессе одному из своих корреспондентов, – построен так же строго, как канон или fuga, он стал формой до такой степени, на какую я только способен. Он играет и даже танцует. Но веселость, заставляющая его это делать, черпает свою силу в такой степени холода и отчаянья, какая Вам и неведома. Нет формы без веры, и нет веры без предшествующего (и последующего) знания о хаосе» (*Ант С.К. Послесловие // Гессе Г. Избр. произв. / Пер., послесл. и сост. С.К. Апта. – М.: Панорама, 1995. – С. 474*).

² На композиционное сходство «Степного волка» с сонатой указывает и Н.С. Павлова (Герман Гессе // *Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900–1945. – М.: Наука, 1982. – С. 77*). Она же связывает «музыкальность» романа с «подвижностью точки зрения» в нем: «...автор приучал своих читателей к особому способу восприятия жизни; самим построением романа он пытался доказать возможность бесконечной смены перспектив. Вслед за этим (урок еще более важный) он будто намеренно демонстрировал неполное расхождение разных ракурсов, их взаимную связь и взаимную необходимость или, как писал С. Аверинцев, “непрестанную подвижность точки зрения”» (там же, с. 77–78).

добро / зло¹. Герман Гессе в своих текстах стремится снять остроту противоречий² за счет включения в «сферу приятия» своего героя все больше различных аспектов жизни, с общепринятых точек зрения воспринимаемых как проявления зла.

Обращаясь к стихотворениям «Кризиса» и роману «Степной волк», мы имеем дело с редким в истории литературы примером: для выражения «одного и того же» (Р. Пробст³) писатель реализовал два разных способа, создав тексты разных литературных жанров. В соответствии с теорией «женского письма» (Э. Шоуолтер, Э. Сиксу, З. Вайгель и др.) в рамках феминистской литературной критики, выделяющей, в частности, «мужские» и «женские» литературные жанры (И.А. Жеребкина⁴), один из выбранных писателем жанров – «женский» (лирические стихи), другой – мужской (роман). Причем «мужской» вариант хронологически происходит из «женского», раскрывая заложенные в первом мотивы, темы, сюжетные ходы, ощущения; «выращивая» из множественности интерпретаций, естественной для поэзии, «полиперспективность» (Н.С. Павлова) романа.

Но если роман, до сих пор остающийся одним из мировых бестселлеров, многократно становился объектом пристального внимания критиков и литературоведов – литература о нем на не-

¹ В пользу предложенного «базиса» свидетельствует, в частности, библейская история о первородном грехе. Едва лишь Ева совершает действие как «отдельный» субъект (не принимая, впрочем, на себя ответственности), а Адам, который, кажется, мог бы еще сохранить единство субъекта, взяв ответственность на себя, делает другой выбор, происходит расщепление: на новый, лишенный целостности субъект (мужчина / женщина) и «ответственность» (добро / зло), которая перестала быть его непреложной частью. Не случайно в классических изображениях этого эпизода Адам и Ева, стоя по правую и левую стороны дерева, образуют горизонталь, в то время как дерево со змеем и яблоком явственно прописывают перпендикулярную ось, а все вместе разворачивает «систему координат» плоскостного оппозиционного мышления.

² В отличие от заметной части культурной традиции, с одной стороны, и от некоторых представительниц современного феминизма (например, Э. Сиксу) – с другой, Герман Гессе не пытается свести «распространенные» оппозиционные пары к оппозиции мужчина / женщина.

³ См. *Probst R. «Im Zickzack zwischen Trieb und Geist...» Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesse Steppenwolf-Roman.* – Mode of access: <http://campus.fortunecity.com/harvard/291/steppenwolf3.html>.

⁴ *Жеребкина И.А. Феминистская литературная критика.* – Режим доступа: <http://www.owl.ru/library/004t.htm>.

мецком и английском языках огромна¹, – то на поэтическом сборнике останавливали свое внимание лишь немногие исследователи².

Как считает П. Шпайхер, автор монографии о лирике Г. Гессе, в романе, фактически написанном позже, чем стихи «Кризиса», которые «едва ли предлагают хоть какой-то путь к исцелению»³, причины личного кризиса, пережитого Германом Гессе на исходе его второго брака⁴ и лишь зафиксированного в стихах, подвергаются осмыслению, а сами противоречия отчасти снимаются.

С.К. Апт, автор бережного перевода романа «Степной волк» на русский язык, в своем послесловии так характеризовал личные обстоятельства Гессе в 1925–1927 гг.: «Приближаясь к своему пятидесятилетию, писатель переживал тяжелый личный кризис, назревал разрыв с певицей Рут Венгер, с которой Гессе так и не жил общим домом, надвигалась старость, жизнь вступала в тот этап, когда, по выражению Гессе, “дух устаёт от самого себя, сам себя развенчивает и уступает место природе, хаосу, животному началу”⁵, когда “аскетизм одухотворенности” сменяется наивной чувственностью, детскостью, чем-то глупым, даже сумасшедшим и опасным. Мысль о самоубийстве, с которой носится в начале повести (можно ведь и так определить жанр “Степного волка”) ее герой Гарри Галлер, не раз уже занимала и ее автора. И квартиры, которые Гарри Галлер снимает, и уроки танцев, которые он берет,

¹ См., напр., *Michels V. Materialien zu Hermann Hesses «Der Steppenwolf»*. – Frankfurt a.M., 1972; *Heimdal A.B. Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Krisis – Entwicklung – Bekenntnis*. – Bergen, 1980; *Shwarz E. Hermann Hesse: Der Steppenwolf*. – Stuttgart, 1993; *Lange M. ‘Daseinsproblematik’ in Hermann Hesse’s «Steppenwolf»*. – Brisbane; Queensland, 1970 и др. У нас об этом романе писали Н.С. Павлова, В.Д. Седельник, Р. Каларашвили, С.С. Аверинцев, С.К. Апт и др.

² См., напр., *Spycher P. Eine Wanderung durch Hesses Lyrik. Dokumentationen und Interpretationen*. – Bern e.a.: Lang, 1990; Ball H. *Hermann Hesse: Sein Leben und sein Werk*. – B.: Fischer, 1927. Специального внимания отечественных исследователей этот сборник не привлекал.

³ *Spycher P. Eine Wanderung durch Hesses Lyrik. Dokumentationen und Interpretationen*. – Bern e.a.: Lang, 1990. – S. 281.

⁴ Имеется в виду его брак с Рут Венгер (Wenger), дочь приятельницы Гессе, швейцарской писательницы Лизы Венгер. Хотя любовные отношения между ними завязались раньше, брак был зарегистрирован лишь в 1924 г. – из-за сложностей с получением швейцарского гражданства и затянувшегося развода писателя с первой женой, Марией Бернулли, матерью троих его детей. Фактически этот брак просуществовал лишь несколько месяцев, хотя формально был расторгнут в 1927 г. (по желанию Рут).

⁵ Hesse H. *Krisis*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. – S. 5.

и вечерние развлечения, которым он неумело предается, и их участники – все это тоже пришло в повесть¹ из личного опыта автора и отчасти списано им с натуры»². И все же: «Гарри Галлер – не чуть подгримированный Герман Гессе, а Степной волк... он – обобщение, тип...»³; он воплощает, проживая на страницах романа, общечеловеческие проблемы.

Поначалу некоторые из стихов «Кризиса» писатель собирался включить в роман – приложив к основному тексту (подобно тому как позднее дополнил «Игру в бисер» произведениями Йозефа Кнехта), однако на этот раз предпочел другой вариант. Лишь два стихотворения («Степной волк» и «Бессмертные») вошли в текст романа, увидевшего свет в тот год, когда широко отмечался 50-летний юбилей именитого автора (1927). И лишь год спустя, в 1928 г., «в ответ на многочисленные читательские поздравления» (Г. Гессе) ограниченным тиражом (1500 экз.) был издан поэтический «первоисточник».

Жанровым определением «Из дневника»⁴ («Ein Stück Tagebuch») в подзаголовке Гессе отважно подчеркивает подлинность, интимность реконструированных переживаний, минимизирует дистанцию между автором и лирическим героем. В авторской редакции книгу открывает обращение к читателям, в котором писатель «оправдывается»⁵ в том, что написал «такие» стихи: «В моей жизни периоды напряженной сублимации, устремленного к духу аскетизма всегда сменялись периодами погруженности в наивную чувственность, детскость, дурашливость, а также в безумие и опасность. Это есть в каждом человеке. И большая, я бы даже сказал огромная часть того, что рождено было в моей жизни

¹ Примечательно, что С.К. Апт в отношении «Степного волка» несколько раз употребляет жанровое определение «повесть», как бы внутренне не соглашаясь с общепринятым в немецкоязычной критике «ярлыком» – «роман». Отметим, что «повесть», как и «новелла», воспринимаются феминистской литературной критикой как жанры скорее женские, в отличие от романа.

² *Antw* С.К. Послесловие // Гессе Г. Избр. произв. – М.: Панорама, 1995. – С. 473.

³ Там же.

⁴ Дневник, по жанровой классификации феминистской критики, – опять-таки жанр «женский».

⁵ Здесь возникает параллель с представлениями М. Фуко о том, что «оправдательный» дискурс, дискурс признания в культуре – это всегда дискурс вины, а «идеальной» фигурой воплощения вины в истории является женщина (Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб: Университетская книга, 1997. – 491 с.). Таким образом, автор (неявно) акцентирует свою «женскую» позицию.

этими темными, но, наверное, более глубокими полосами, неосознанно замалчивалась или приглаживалась в ранних моих стихах...»¹. Причем «порождающую», одухотворяющую роль сам писатель отводит скорее стороне «темной», «природной»: «С годами, когда прелестные вещи в себе, рожденные писательством, перестали приносить мне радость и уже одно только страстное стремление к самопознанию и искренности, проснувшееся позднее, заставляло меня писать, вторая, дотоле скрытая сторона жизни также должна была явиться на свет осознания и представления. Мне это далось нелегко, ведь куда более лестно и приятно показывать миру его благородную, проникнутую духом сторону, чем сторону иную, за счет которой одухотворение произошло»².

Подчеркивая напряжения между духовным и чувственным, интеллектуальным и природным, светлым и темным, мужским и женским как смыслообразующие в своем поэтическом цикле, Герман Гессе сам подталкивает к рассмотрению текстов «Кризиса» в свете диалектики «мужского» и «женского». При этом важно отметить, что «заглавная» оппозиция, «порождающая» раздвоенное сознание Степного волка («автора» стихов и главного героя романа), – а это, конечно, оппозиция человек/зверь во всех возможных вариантах – не проецируется (сколько-нибудь удовлетворительно) на ось мужское/женское и подразумевает существенную проекцию на перпендикулярную ось добро/зло.

И хотя то же самое верно и для любой из пар типа «разум/природа», «свет/тьма», «порядок/хаос», мы, по традиции пренебрегая проекцией на перпендикулярную ось, будем ассоциировать с «мужским» началом «дух, день, порядок, культуру, цивилизацию, разум, аскетизм и т.д.» на образно-символическом уровне, мужской персонаж – на «буквальном» уровне, порядок – на уровне формы (в том числе ее «правильность», каноничность, а также – строгость ритмической организации стиха, «усложненность» регулярной рифмовки). «Женское» же на уровне образов будем соотносить с «жизнью, ночью, хаосом, стихией, природой, чувством, инстинктом и т.д.», на «буквальном» уровне – с женскими персонажами (они, как и мужские, пришли в текст из «реальности»: это и жены писателя – Мария, Рут и Нинон, и его случайные знакомые, обитательницы «ночного» Цюриха), на уровне формы – со «свободой», «хаотичностью», «неканонич-

¹ Hesse H. Krisis. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. – S. 5.

² Ibid. – S. 6.

ностью». Описанный подход опирается на понятие гендера (как совокупности социокультурных характеристик, связываемых с тем или иным полом), а не биологического пола.

Поэтический сборник «Кризис» состоит из 46¹ отдельных стихотворений. От одного к другому ощущается движение, развитие; прослеживается какая-то едва уловимая общая линия. Выстраивается цепочка, хоть и далекая от последовательности, но в соответствии с определенной внутренней логикой приводящая от первого стихотворения («Жертва» / «Hingabe») к последнему («В конце» / «Am Ende») – через страх, агрессию, безумие, боль, желание, восхищение, принятие, растворение – к возвращению. Степной волк последнего стихотворения хоть и возвращается в свою пустыню, к черепкам и обломкам, хоть и ожидает по-прежнему смерти, уже не парализован страхом: он пересек некоторую границу, казавшуюся ранее непроницаемой (занавес), и готов обживать пространство «по ту сторону». Его «ареал обитания» («сфера комфорта», по П. Слотердайку) расширился, включив в себя многое из того, что раньше казалось неприемлемым, в том числе и смерть – в качестве уже не безусловно враждебной силы, силы зла, а одного из необходимых и органичных природных элементов.

Часто несколько последовательных стихотворений образуют группу, соединяясь тематически, образно, а иногда и по форме. Перекликаются и «пространственно» далеко отстоящие друг от друга стихи: отзвучавший уже мотив вдруг подхватывается вновь, преломляется, усиливая или, наоборот, ослабляя связанное с ним напряжение, помещается в новый контекст (такими «сквозными» мотивами становятся, например, мотивы жертвы, ночи, болезни, «сошествия в хаос», танца, но также и творчества, вечности, поисков пути).

Особое место занимает самая первая «группа», образующая в каком-то смысле самостоятельный цикл, объединенный общим мотивом жертвоприношения. Принося себя в жертву «ужасной Праматери Ночи» (стихотворение «Жертва»), которая в полном соответствии с традицией персонифицирует «женское»; добро-

¹ Забавная (особенно учитывая последовавшее вскоре явление на свет романа «Степной волк») аналогия с хромосомным набором зиготы, оплодотворенной яйцеклетки, из которой развивается человеческий эмбрион. Она содержит полный (диплоидный) набор хромосом, в котором их 46 (44 аутосомы и две половые хромосомы).

вольно растворяясь в темной стихийности ее беспощадной любви, лирический герой как бы обретает право расслышать в себе самом голос той части универсального женского, обыкновенно подавляемый, который говорит изнутри него самого, и предоставить ему слово. Однако для того чтобы голос зазвучал, а слово могло обрести необходимую материальность, «человеческое право» лирического героя говорить от имени «Ужасной и Темной», полученное в «бездне», должно быть «ратифицировано» на других уровнях.

В следующей за «Жертвой» «Смертной песни поэта» («*Sterbelied des Dichters*») незримым визави поэта становится Смерть, хотя и обладающая для русского читателя женским ликом, для автора, пишущего по-немецки, скорее всего лишенная такой «половой» индентичности (в силу грамматической принадлежности немецкого слова «смерть» / «*der Tod*» к мужскому роду). «Старение» («*Altwerden*») продолжает «спуск», обнаруживая одну из причин стремления поэта к смерти – конфликт со временем (традиционно соотносимым опять-таки с женским началом), оказывающим разрушительное (обезображивающее) воздействие на физическое тело. Время (хаос) одерживает здесь верх, что прорывается также и в «хаотической» ритмической организации стихотворения.

Следующее за ним стихотворение «Качая головой» («*Korpschütteln*») это преимущество как бы оспаривает. Лирический герой делает решительный выпад в сторону времени: сила духа против хаоса жизни. «Лучше одиноким быть аскетом, / Чем кидаться в пестрый мир, как в прорубь...». «Дух» атакует также и на уровне формы – пятистопный хорей придает стихотворению строгую форму, создавая уютную иллюзию того, что и переживания, и время, и жизнь подвластны разуму.

Однако иллюзия длится недолго. «Поэт» («*Der Dichter*») и «Пропаший вечер» («*Missglückter Abend*») вновь не умещают в организованную строку, и даже рифма, намеренно усложненная, пытающаяся временами захватить и «склеить» уже не четыре, а шесть строк, лишь отчасти «справляется с задачей».

Стихотворение «Ночь радости» («*Die Frohe Nacht*») – попытка синтеза. Его не идеально строгий пентаметр может рассматриваться как своеобразное наложение хореев 1-го (четырехстопный) и 4-го (пятистопный) стихотворений на свободный размер остальных. О том же свидетельствует и совпадение строфики в 1-м, 4-м и 7-м стихотворениях (в отличие от всех остальных, не имеющих четкого деления на строфы). Что касается содержания, то относительная (и временная) внутренняя гармония достигается

вступлением мужского персонажа на «территорию женского» – в танце. Стихотворение замыкает подцикл: первый круг пройден, «сфера приятия» расширена, относительная гармония достигнута.

Однако в следующем же стихотворении («Под утро в “Олене”» / «Nach dem Abend im Hirschen») действительность усложняется, «погружение в хаос» продолжается: контакт героя с разными сферами жизни расширяется, и вот он уже снова не выдерживает напряжения. Как противовес следом раздается своеобразный гимн женскому, «Путь к матери» / «Weg zur Mutter», тематически вновь перекликающийся с «Жертвой», а по построению предвещающий первую кульминацию сборника – стихотворение «Бессмертные». Если первая его часть, эротически окрашенная, может расцениваться как «земная», то во второй происходит «универсализация» женского: через диадку «мать – дитя» оно поднимается и распространяется, захватывая все яркие проявления жизни и находя символическое выражение в образе огня, на который летит мотылек, приносящий себя в жертву любви.

Собственно говоря, такова «диалектика» всего сборника. Сфера «хаоса» каждый раз расширяется, едва лишь на «предыдущем уровне» достигнута относительная гармония. «Новое» проникает в «сферу приятия» с трудом, пробуждая к жизни целый хорود мучительных переживаний, которые последовательно фиксируются в стихах, получая относительное и кратковременное разрешение и тем самым лишь подготавливая новое наступление «хаоса».

Среди других «групп» можно выделить «стихи о грехах» («Речь к Иоанну-Крестителю от Германа-Выпить-Любителя», «Каждый вечер», «Зависть», «Наблюдение», «Соблазнитель»), корнями уходящие в разочарования непонятого творца из «После того как я читал из “Степного волка”» и соблазны «В субботу вечером». Из которых, в свою очередь, закономерно вырастают, во-первых, поиски смерти как утешения в стихотворении «Так поздно в ночь...», а во-вторых – «Степной волк» – «раздираемый» жадной жизни и отворачиванием к ней будущий герой романа.

Группа «стихов о болезни» («Шизофреническое», «Вечер с доктором Лингом¹», «Лихорадка», «Все еще болен») тоже на своем месте. Как тут не заболеть, когда время летит («Как быстро все

¹ Прообразом доктора Линга является реальный психоаналитик Йозеф Ланг (ученик К.Г. Юнга), у которого Г. Гессе проходил сеансы психоанализа в середине 1910-х годов и который впоследствии стал его другом.

проходит!)), а ты по-прежнему сам себя ненавидишь и отравляешь себе жизнь, вместо того чтобы отдаться ее течению («Ужасный вечер»), а тут еще невозможность быть услышанным и понятым тем обществом, в котором живешь («Ответ на нападки в газете»).

Но есть и стихи выделенные, «вершинные», стоящие особняком. Таковы, например, «Бессмертные» / «Die Unsterblichen», 24-е по счету, и «Райский сон» / «Paradies-Traum», 41-е.

Первое из них, вводящее перспективу Бессмертных (впервые едва намеченную в «Смертной песни поэта» и «мерцающую “золотым следом” на всем протяжении романа»¹ «Степной волк»), читается как «взгляд вниз» с пиковой вершины духа, откуда все «земные» беды и проблемы, преступления и восторги видятся мелкой мушиной суетой и вызывают лишь веселый, но холодный смех. Стихотворение это, как и «Путь к матери», делится на две части, «земную» и «вечную», но «реальность вечности» не выглядит в нем привлекательнее «земной». Путь духа («мужской»), — кажется, сообщает поэт, — конечно, ведет к свободе, но и к «вечному холоду». И смех их, при всей своей «звонкости», не согревает. Двухчастное стихотворение так и остается разделенным, не обещая никакой «итоговой» целостности.

*К нам на небо из земной юдоли
Жаркий дух вздымается всегда —
Спесь и сытость, голод и нужда,
Реки крови, океаны боли,
Судороги страсти, похоть, битвы,
Лихоимцы, палачи, молитвы.
Жадностью гонимый и тоской,
Душной гнилью род разит людской,
Дышит вождельем, злобой, страхом,
Жрет себя и сам блюет потом,
Пестует искусства и с размахом
Украшает свой горящий дом.
Мир безумный мечется, томится,
Жаждет войн, распутничает, врет,
Заново для каждого рождается,
Заново для каждого умрет.*

*Ну, а мы в эфире обитаем,
Мы во льду астральной вышины
Юности и старости не знаем,*

¹ Павлова Н.С. Герман Гессе // Павлова Н.С. Типология немецкого романа. — М.: Наука, 1982. — С. 79.

*Возраста и пола лишены.
Мы на ваши страхи, дрязги, толки,
На земное ваше копошение
Как на звезд глядим коловращенье,
Дни у нас неизмеримо долги.
Только тихо головой качая
Да светил дороги озирая,
Стужей космической зимы
В поднебесье дышим бесконечно.
Холодом сплошным объаты мы,
Холоден и звонок смех наш вечный¹.*

(Пер. С.К. Апта)

Иное состояние фиксируется в «Райском сне». Здесь воспроизведено ощущение мистического слияния с миром, пережитого не через работу разума, а через телесные (и душевные) ощущения. Здесь царствует «женское» – изобильная и пышная природа, красота, телесность, желание, пол, – все эти мотивы, так или иначе затронутые прежде, звучат в стихотворении в полный голос. «Женское» мировосприятие (цвет, запах, ощущения) и способы действий (копирование, мимикрия²) выступают едва ли не «методологической основой» достижения единства. Примечательно, что лишь «материнский» аспект женского, единственный «безусловно положительный» с точки зрения традиционной культуры, никак не затронут в этом стихотворении.

*Аромат голубых цветков повсюду разлит,
Меня обнимает лотоса бледный взгляд,
Всякий побег здесь словом заветным молчит,
С каждой ветки в молчании змеи зрят.
На цветоложах тела прорастают, и там, и тут,
В зелени топей цветущих, чужа угрозу,
Белые девы с глазами тигриными ждут,
В их волосах пламенеют красные розы,
Влажный запах зачатия и соблазна,
Сладких грехов, чаемых лишь украдкой,
Неодолимо влечет, нестерпимо сладко
Тянется к плоду плод касанием праздным,
Пол и блаженство, кажется, можно вдохнуть
В воздухе влажном и теплом, от страсти немея,
Будто бы трогая пальцами женскую грудь*

¹ Гессе Г. Кризис / Пер. с нем. Е. Соколовой, С. Апта и О. Волковой. – На нем. и русск. яз. – М.: Текст, 2010. – С. 84–87.

² См., напр., Irigaray L. The sex which is not one. – N.-Y.: Cornell univ. press, 1985.

*Или живот, лисьим взглядом играют змеи.
Но ни эти, ни те по отдельности мне не милее,
Хотя все, их без счета, цветут, увлекают бесечно,
Чувствую все их, со мною сближаются, млея,
Души, тела, целый мир, целый лес бесконечный.
Медленно вздулась тоска о пути позабытом,
Лопнула, новые грани во мне заблистали,
Плавясь, сливаюсь я с озером, девой, ракитой,
Лотос теперь я, источник, небесные дали,
Стала душа моя веером тысячекрылым,
Та, что особой, отдельной казалась давно,
Тысячи копий Вселенную в цвете раскрыли,
Я растворяюсь и с миром сливаюсь в одно¹.*

Стихотворение это, при всей своей «инаковости», органично вписано в контекст и отнюдь не выпадает из целого. Так, с обеих сторон оно иронически обрамлено «пьяными» стихотворениями – «Под мухой» / «Leicht betrunken», где высказана зависть к зверям, живущим «без проблем», и «Пьяный поэт» / «Besoffner Dichter», где поэт «сокрушается» о том, что он не католик и лишен счастливой возможности переложить ответственность за свои грехи на «умершего за него» Спасителя. При подобном «соседстве» совершенно закономерен вопрос: а что это все-таки было – пьяный бред или же пресловутое *unio mystica*, возможное лишь когда индивидуальная «сфера комфорта» сближается со Вселенной? Ответ остается открытым, однако ощущение, зафиксированное в стихотворении, – живое, целостное и гармоничное.

Вообще ирония (и, конечно, самоирония) – «сквозная интонация» сборника. Она постоянно сопутствует «поэтической фиксации» лирическим героем «земных» аспектов человеческого бытия и собственной личности. И тут интересно провести параллель с иронией как закономерным порождением «женской» «миметической стратегии», описанной Люс Иригарэ («Пол, который не единичен»²).

По Л. Иригарэ, женщина как объект «проекции желания» мужчины (объект, с которым она никогда целиком не совпадает и совпасть не может) вынуждена постоянно «подстраиваться под ожидания». Таким образом, изображение, подражание, мимикрия составляют содержание существования женщины («существова-

¹ Гессе Г. Кризис / Пер. с нем. Е. Соколовой, С. Апта и О. Волковой. – На нем. и русск. яз. – М.: Текст, 2010. – С. 138–142.

² Irigaray L. The sex which is not one. – N.-Y.: Cornell univ. press, 1985.

ния», которое не является «бытием»¹). Намеренное подражание, отображение плоско-зеркального образа мужчины подталкивает ее к попыткам «изображать таким образом», чтобы было понятно: она только изображает; она вообще может только «изображать», но никогда не «быть» тем, что изображает. «Игра с мимесисом дает женщине возможность выявлять те аспекты, в которых она эксплуатируется дискурсом, не позволяя при этом всю себя целиком свести к набору таких аспектов»². Так рождается ироническая дистанция с «изображаемым».

Ирония Г. Гессе похожим образом вырастает из множественности «изображаемых» аспектов собственной личности, «масок», которые часто совсем не нравятся «говорящему». Постепенно «масок» становится так много, что относиться к ним всерьез уже невозможно. И тогда поэтический каркас «обрастает» прозой, стихи превращаются в роман, который может быть прочитан как «школа самоиронии», особенно заключительная его часть, «магический театр». Именно обретение «иронической дистанции» с событиями собственной жизни и есть та вершина, которую (почти) удастся взять Гарри Галлеру.

Романная форма и сама по себе подталкивает автора к дистанцированию от описываемых событий. В «Степном волке» это достигается в первую очередь за счет «умножения точек зрения», механизм которого точно и тонко описан Н.С. Павловой³. В начале одна за другой вводятся три перспективы: взгляд издателя (обычного человека), взгляд Гарри Галлера и взгляд – сверху? – автора «Трактата о степном волке». Постепенно взгляд Галлера, двойственный сам по себе, почти шизофренически раздвоенный (человек как духовное существо и волк как существо ночное, природное), многократно дробится, обрастая целым букетом новых, хотя и связанных с первоначальными перспектив. Связи эти можно охарактеризовать как разного рода отношения двойничества, проекции, подчеркивающие (или опровергающие) те или иные стороны «ис-

¹ По мнению Л. Иригарэ, женщина «столь сильна в мимикрии» благодаря тому, что «никогда не поглощена полностью своей ролью, одновременно пребывая где-то еще» (Ibid., P. 76). И «где-то еще», как она считает, – это мистика, ощущение перетекания собственного «я», стирание границ между «я» и другими, стремление к единению с Богом, превосходящим мужчину и разрушающим его попытки превратить женщину в отражение собственного желания.

² Irigaray L. Op. cit. – P. 76.

³ Павлова Н.С. Герман Гессе // Павлова Н.С. Типология немецкого романа. – М.: Наука, 1982. – С. 76–84.

ходного» Гарри. Точка зрения Галлера дополняется взглядами его «двойника»-женщины (Гермина, в свою очередь порождающая другие женские – и не только – персонажи); «двойника» – «попсового» художника (в противовес классическому) – Пабло, который затем и сам начинает дробиться, представая то хозяином магического театра, то «шахматистом», а то и Моцартом; «двойников»-гениев (бессмертные – Иоганн Вольфганг Гёте и Вольфганг Амадей Моцарт; *Wolfgang* (нем.) – что-то вроде «ход волка»).

«Дерево» перспектив, заботливо выращиваемое писателем, в конце концов «оживает», за счет чего обеспечивается «мягкий» охват всех раздирающих Гарри противоречий, их ненавязчивое соединение в некоем живом континууме, где изначально несовместимое с жизнью, раздвоенное, «шизофреническое» его состояние преобразуется в «почти жизнеспособное».

Полного разрешения внутреннего конфликта, к которому подталкивают героя его визави (Гермина, Пабло, Моцарт), каждый по-своему призывая «проще» смотреть на вещи, как будто не происходит, однако «сфера допустимого» на протяжении романа существенно расширяется и состояние, подобное описанному в стихотворении «Райский сон», однажды все-таки достигается: «Одно ощущение, неведомое мне дотоле за все мои пятьдесят лет, хотя оно знакомо любой девчонке, любому студенту, выпало на мою долю в эту бальную ночь – ощущение праздника, упоенности общим весельем, проникновения в тайну гибели личности в массе *unio mystica* радости... Это сияние в пьяных глазах отрешенного, освобожденного от самого себя существа, эту улыбку, эту полубезумную, самозабвенную растворенность в общем опьянении я наблюдал сотни раз на высоких и низких примерах, – у пьяных рекрутов и матросов, равно как и у больших артистов... Такая улыбка, такое детское сияние, думал я иногда, даны лишь очень молодым людям или народам, не позволяющим себе четко индивидуализировать и различать отдельных своих представителей. Но сегодня, в эту благословенную ночь, я, Степной волк Гарри, сам сиял этой улыбкой, сам купался в этом глубоком, ребяческом, сказочном счастье, сам дышал этим сладким дурманом общности, музыки, ритма, вина и похоти, тем самым дурманом, похвалы которому из уст какого-нибудь побывавшего на балу студента я когда-то так часто слушал с насмешкой и с бедной надменностью. Я не был больше самим собой, моя личность растворилась в

праздничном хмелю, как соль в воде»¹. Впрочем, сопоставив этот отрывок с приведенным выше стихотворением, легко заметить разницу – если в стихотворении было поймано «чистое ощущение», то здесь на него наложена «густая» сеть работы разума – критики и анализа, – за счет чего само ощущение утрачивает целостность и чистоту.

Ни «женское», ни «мужское» в Гарри Галлере не могут достичь полной реализации, постоянно мешая друг другу. Ни путь духа, ни путь плоти (через ощущения) не реализуемы для него в полной мере. Мужскому персонажу Гарри необходимо «женское» зеркало, или, пользуясь терминологией постлакановской психоаналитической критики, «идеальная проекция». И появляется Гермина.

Действительно, ближе всего к разрешению внутреннего конфликта Гарри Галлер как будто подходит в отношениях с ней. В ее образе отчетливо просвечивает женское alter ego Гарри Галлера / Германа Гессе – отсюда и необычное для женщины имя – Гермина. Мгновенное притяжение, совпадение внутреннего мира при полной внешней противоположности: «красивая бледная девушка в тонком, с глубоким вырезом бальном платье, в волосах у нее был увядший цветок», «она вытерла мои очки; теперь лишь я увидел отчетливо ее бледное, резко очерченное лицо с накрашенным, алым ртом, со светлыми, серыми глазами, с гладким, холодным лбом, с коротким, тугим локоном возле уха», «она держалась со мной именно так, как мне и нужно было в этот момент, – о, она и потом всегда понимала, как нужно со мной держаться. Она обращалась со мной в той мере бережно, в какой мне это нужно было, и в той мере насмешливо, в какой мне это нужно было»². Юная красавица, в которой есть что-то роковое, демонстрирующая к тому же полное понимание его сложной натуры и произносящая те самые слова, которые он сейчас хочет услышать, – идеальная «проекция желания» самого Гарри Галлера в смысле Л. Иригарэ. Впрочем, такое прочтение, наверное, лишь подтверждает обоснованность представлений о Гермине как о «внутреннем женском» самого Гарри (как и закономерность упреков критики в недостойности ее образа³).

¹ Гессе Г. Степной волк // Избр. произв. – М.: Панорама, 1995. – С. 423.

² Гессе Г. Там же. – С. 354–355.

³ См. Павлова Н.С. Герман Гессе // Павлова Н.С. Типология немецкого романа. – М.: Наука, 1982. – С. 82–84.

Примечательно, что и сама Гермина содержит в себе «внутреннего Германа» («присмотревшись теперь к ее лицу, я согласился с ней, это было мальчишеское лицо. И когда я минуту помедлил, это лицо заговорило со мной и напомнило мне мое собственное отрочество и моего тогдашнего друга – того звали Герман. На какое-то мгновение она совсем превратилась в этого Германа»¹), продолжая при этом оставаться «идеальным зеркалом» для Гарри: когда надо – поддерживает, подсказывает, когда он хочет – учит его танцевать, знакомит с приятельницей, искусной в любви. Более того, именно в «зеркальности» сама она видит причину своей для него привлекательности: «Как же ты, ученый господин, не понимаешь, что я потому тебе нравлюсь и важна для тебя, что я для тебя как бы зеркало, что во мне есть что-то такое, что отвечает тебе и тебя понимает? Вообще-то всем людям надо бы быть друг для друга такими зеркалами, надо бы так отвечать, так соответствовать друг другу»². И далее продолжает: «Знай, маленький Гарри: так же, как я действую на тебя, как мое лицо дает тебе ответ и что-то во мне идет тебе навстречу и внушает тебе доверие, – точно так же и ты действуешь на меня»³.

Из этого разговора вырастает и «предсказание» дальнейшего развития событий, закономерного на тот момент, – Гермину, «идеальная проекция», предрекает, что Гарри должен будет ее убить («Тебе будет нелегко, но ты это сделаешь. Ты выполнишь мой приказ и убьешь меня. Вот в чем дело», с. 375). Как «идеальная проекция» она и должна этого хотеть – ведь смерти ищет сам Гарри. Вопрос в том, хочет ли этого она, и на этот вопрос Гессе отвечает скорее отрицательно. Вот только Гарри себе этого вопроса не задает. И потому, когда возникает «благоприятная ситуация» (в одной из сцен «магического театра» Гарри застаёт Гермину с Паблом), как бы «оправдывающая» убийство, он делает этот выбор и картинно вонзает в нее кинжал.

«Театральность» убийства лишь подчеркивает его «надуманность»: несмотря на очевидный аффект, оно – исключительно плод разума. «Идеальная проекция» должна быть уничтожена за то, что больше не хочет быть таковой и совершает действия, выходящие за рамки предписанной роли. Или за то, что чересчур идеальна и потому отражает те стороны Гарри, которые ему само-

¹ Гессе Г. Степной волк // Избр. произв. – М.: Панорама, 1995. – С. 371.

² Гессе Г. Там же. – С. 373.

³ Там же.

му не хотелось бы замечать. В любом случае, пока «идеальная проекция», восполняющая «нехватку» (лакановский «объект а»), остается внешней по отношению к «неполному» субъекту, она рано или поздно неизбежно уничтожается.

Разумеется, за «театром убийства» следуют «театр вины», «театр суда» и «театр казни». На каждом этапе у Гарри есть выбор: участвовать или не участвовать в предложенном действе; он, однако, проходит путь до конца – для того чтобы в конце осознать: все это была лишь игра многочисленных граней его собственной личности, а выбор варианта, который будет реализован, всегда оставался бы за ним, если бы только он вовремя разглядел за каждой из масок себя самого.

Несмотря на явственный психоаналитический фундамент роман «Степной волк» можно прочесть и как предостережение от «слишком серьезного» отношения к психоанализу. Слишком серьезно не стоит относиться здесь ни к чему – постигнув это, Гарри Галлер покидает «магический театр» с выстраданным ощущением: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше»¹.

¹ Гессе Г. Степной волк // Избр. произв. – М.: Панорама, 1995. – С. 464.

А. Ливри

«КОМПЛЕКС ФЕДРЫ» СОЦИАЛИЗМА

*«О, Критон, <...> вели же кому-нибудь
увести эту женщину!».*
Платон, Федон

«Когда бы грек увидел наши игры...».
О.Э. Мандельштам

Истоки интереса Андре¹ Жида к системе, называемой «социализмом», организация поездки писателя в СССР, само путешествие, а также последовавшие за публикацией *«Возвращения из СССР»*² реакции во Франции и Советском Союзе уже стали темами многочисленных работ³. Вместе с тем произошедшие в 30-х годах события, связанные с паломничеством А. Жида в страну Советов, являются чрезвычайно интересными для – единственно верного – «мифологического» их изучения, ибо тот короткий, буквально в несколько лет, период от демонстративного принятия писателем социалистической веры до его линчевания в советской и определенной части французской прессы отражает «женско-мифическую» сущность «социализма». Анализ *инполитизации* отношений А. Жида с Советским Союзом, а также рассмотрение

¹ В большинстве приведенных ниже цитат советской прессы имя французского писателя пишется «Андрэ Жид».

² Книга Андре Жида *«Возвращение из СССР»* (*Gide A. Retour de l'URSS*. – P.: Gallimard, 1936) была опубликована в Париже 13 ноября 1936 г. В июне 1937 г. писатель заканчивает *«Дополнения к моему "Возвращению из СССР"»* (*Gide A. Retouches à mon "Retour d'URSS"*. – P.: Gallimard, 1937) и издает их в июле 1937 г.

³ *Lepape P.* André Gide, le Messenger. – P.: Seuil, 1997; *Wolfmann Y.* Engagement et écriture chez André Gide. – Merguès: Editions Librairie A.-G. Nizet, 1996; *Maurer R.* André Gide et l'URSS – Berne: Tillier, 1983 и др.

некоторых аспектов «социализма» составляют содержание этой статьи.

Фридрих Ницше в своем первом крупном труде «*Рождение трагедии из духа музыки*¹» раскрывает не только процесс зарождения и причины гибели трагедии, но и на примере дошедших до нас эсхиловских, софокловских и еврипидовских драм доказывает, что для совершенствования и процветания как греческого полиса, так и современного общества – в книге речь идет о Германии² – необходимо сосуществование двух находящихся в непримиримой борьбе начал, аполлонического и дионисического, женского и мужского³. В данной статье я воспользуюсь детальным разбором, произведенным в «*Рождении трагедии...*», для вивисекции «Казуса Жид», рассмотрение которого с точки зрения аттической трагедии любопытно еще и потому, что Жид сам являлся не только глубоким мифологом, но и знатоком философии Ф. Ницше: так, изучая произведения Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше, он одним из первых французских литераторов обратил внимание на общность мировоззрения русского писателя и немецкого филолога⁴, написав 26 января 1921 г.: «...как, почему Адлер в своей книге о предшественниках Ницше не говорит о Достоевском?»⁵. Помимо этого А. Жид в самом «*Возвращении из СССР*» ссылается на наследие Ф. Ницше в ходе своих рассуждений о феномене, называемом сейчас, с легкой руки более поздних тираннов⁶, «культом личности» Иосифа Сталина (тривиальнейший тип тираннии, проанализированный еще «философом Фукидидом»). Как бы указуя путь будущим исследователям, он упоминает, да еще и по-немецки, о «чело-

¹ Книга *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Рождение трагедии из духа музыки) была отправлена лейпцигскому издателю Э.Ф. Фришшу в 1871 г. и опубликована в первых числах января 1872 г.

² См. *Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. – München: Goldmann Verlag, 1994. – S. 153–154.

³ Ibid. – S. 25.

⁴ В своем Дневнике Андре Жид ни разу не упоминает ни Льва Шестова, ни его произведения.

⁵ «...comment, pourquoi, Adler, dans son livre sur les précurseurs de Nietzsche, ne parle-t-il pas de Dostoïevski?»: *Gide A. Journal*. – P.: Gallimard, 1978. – T. 1. – P. 1121.

⁶ Термин «тиранния» используется (помимо цитат ницшевских переводов) с принятием особенностей греческой орфографии, как, например, в кн.: Аристотель. Политика, 1279 b // *Аристотель*. Собр. соч.: В 4-х т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 457.

веческом, слишком человеческом» советской системы¹; и в этой статье я не раз обращаюсь к этому ницшевскому труду – «*Menschliches, allzumenschliches*».

Более того, автор «*Возвращения из СССР*» настаивает на трагическом восприятии произошедшего с ним, выбирая предисловием к своей книге миф о Деметре и Демофонте². Деметра же, равно как и Дионис, является странствующим божеством, и страдания этой женской ипостаси Вакха становятся предтечей трагедии³.

Я еще вернусь к сказаниям о Деметре, но основная часть статьи будет посвящена мифу о Федре – в еврипидовской его версии.

А. Жид придает «*Возвращению из СССР*» форму воспоминаний путешественника, издавна знакомую французскому читателю. Необходимо тем не менее отметить, что эта псевдокустиновская книга является плодом размышления и анализа уже зрелого писателя, получившего классическое воспитание и считавшего Эсхила и Еврипида своими наставниками⁴, что позволяет рассматривать «*Возвращение из СССР*» как низведение прозаиком со сцены на Ареопаг греческого мифа, который постоянно присутствует в сознании пишущего свою книгу А. Жида: не случайно он только в своем «*Дневнике*» семь раз упоминает французскую адаптацию мифа – расиновскую *Федру*⁵ – и дважды – протагониста этой трагедии, Ипполита⁶. Что же до самого «*Возвращения из СССР*», то в этом и по сей день привлекающем в большинстве своем лишь политологов и историков произведении помимо отме-

¹ «*Menschliches, allzumenschliches*»: Gide A. Retour de l'URSS, suivi de Retouches à mon retour d'URSS. – P.: Gallimard, 1978. – P. 60.

² Gide A. Op. cit.: P. 13. Автор имеет в виду один из гимнов К. Деметре: Homère. Hymnes. À Déméter. – P.: Les Belles Lettres, 1936. – Vol. 231–263. – P. 49–50.

³ См., напр., Argonautiques orphiques. – P.: Les Belles Lettres, 1987. – Vol. 26–28. – P. 76.

⁴ В Дневнике имена Эсхила и Еврипида стоят первыми в списке людей, коих двадцатипятилетний А. Жид считает учителями, сформировавшими его личность. Gide A. Journal. – P.: Gallimard, 1978. – P. 196.

⁵ Gide A. Journal. – P.: Gallimard, 1978. – Т. 1. – P. 301, 636; Т. 2. – P. 93, 313, 458, 666, 679.

⁶ Ibid., Т. 2. – P. 313, 666.

ченного выше предисловия нередко встречаются имена древнегреческих авторов и мифических персонажей Эллады¹.

Существуют две полностью дошедшие до нас античные сценаризации мифа о последствиях эротического влечения Федры к пасынку: «Федра» Сенеки (1 в. н.э.), а также «Ипполит» Еврипида (428 до н.э.)², к этой пьесе, как к первой сохранившейся сценической версии, я и обращаюсь, изучая взаимоотношения А. Жида, западных коммунистов и попутчиков, советского правительства, французской и советской прессы как перипетии персонажей еврипидовской трагедии, развитие которой, равно как и события, связанные с путешествием А. Жида в СССР, можно разделить на следующие три основных этапа.

1. Отказ Ипполита поклониться Афродите <Пандемос> XX-го столетия и муки Федры, вызванные страстью к пасынку.

2. Составление плана реализации замыслов царицы и безуспешная попытка соращения Ипполита.

3. Клевета как средство для Федры спасти свою репутацию, проклятие сына Тесеем, обманутым обвинениями преступной супруги, и божественное явление, слишком поздно открывающее глаза справедливому, но легковерному на старости лет Тесею.

Как Федра наблюдала из храма Афродиты за Ипполитом³, тренирующимся на стадионе, так и в Советском Союзе обратили внимание на Андре Жида – французского литератора, находящегося в зените славы⁴ и, кстати, выпустившего в 1927 г. «Путешествие в Конго»⁵. Книга, несмотря на слова А. Жида, подчеркнувшего свой отказ критиковать французскую систему колоний («Некоторые специально кричали, будто моя критика была направлена против нашей колониальной администрации. Это совершенная

¹ Gide A. Retour de l'URSS. – P.: Gallimard, 1936. – P. 64, 67, 155.

² Точная дата первой постановки трагедии известна благодаря предисловию, в котором указывается, что Ипполит был представлен в год архонтата Эпамейнона, в четвертый год восемьдесят седьмой Олимпиады, то есть в 428 г. до н.э.

³ Euripide. Hippolyte. – Paris: Les Belles Lettres, 1973. – Vol. 228–231. – P. 38.

⁴ «Имморалист» (L'immoraliste) вышел в 1902 г., «Подземелья Ватикана» (Les Caves du Vatican) в 1914 г., «Фальшивомонетчики» (Les Faux-Monnayeurs) – в 1925 г.

⁵ Gide A. Voyage au Congo. – P.: NRF, 1927.

ложь»¹), была воспринята в СССР как произведение, дающее «...ярк[ую] картин[у] колониального порабощения туземцев»². Благодаря ей А. Жид удостоивается в Москве начала 30-х годов звания «...выдающ[его]ся современн[ого] французск[ого] писател[я] и критик[а]...»³.

Все просоветские акции писателя или его высказывания в пользу СССР – а их было немало – не прошли незамеченными. Вот лишь некоторые из них: участие в митинге (8 ноября 1933 г.) по защите Георгия Димитрова, обвиненного в поджоге рейхстага; лично доставленное Жидом и Мальро в Берлин довольно покладистым «рабочим национал-социалистам» ходатайство об освобождении болгарского коммуниста (4 января 1934 г.); а также участие в «Международном конгрессе юношества против фашизма и войны», где А. Жид произнес речь, достойную советского аппаратчика: «Осенью этого 1933 года, перед спесивым возрождением национализмов, перед восхвалением старых идолов, во имя которых народы ведутся в бой, годовщина русской революции становится особенно важной. Нам необходимо воспользоваться ею, чтобы сплотить наши ряды»⁴.

Подобные заявления были восприняты в СССР благожелательно. И по мере того как приближался момент официального приглашения А. Жида в страну Советов и организации его помпезного путешествия по Советскому Союзу, множились и знаки внимания, оказываемого французскому писателю.

Без сомнения, еще до 1931 г., когда в издательстве «Федерация» вышел перевод «Путешествия в Конго», А. Жид уже был известен советскому читателю. Его книги публиковались в период НЭПа у частных издателей, однако относительно небольшим тиражом: «Имморалист» (1923, 1927), «Фальшивомонетчики» (1926) и «Подземелья Ватикана» (1927). Но уже в октябре 1932 г. в «Но-

¹ «On a eu soin de crier bien haut que mes attaques étaient dirigées contre notre administration coloniale; ce qui est parfaitement faux»: *Gide A. Journal*. Op. cit. – Т. 2. – P. 66.

² Большая Советская Энциклопедия. – 1932. – Т. 25. – С. 391.

³ Там же. – С. 390.

⁴ «En cet automne de 1933, devant l'arrogant redressement des nationalismes, devant la glorification des vieilles idoles au nom desquelles on mène les peuples au combat, l'anniversaire de la révolution russe prend une particulière importance. Il nous faut en profiter pour resserrer notre union»: *Gide A. Journal*, 1 septembre 1933. – P.: Gallimard, 1978. – Т. 2. – P. 428.

вом Мире» появляются отрывки из «Дневника» А. Жида¹, одновременно переиздаются большим тиражом «Фальшивомонетчики» и «Подземелья Ватикана»².

В марте 1934 г. из СССР пришло предложение о публикации полного собрания сочинений А. Жида в ленинградском издательстве «Время», а с 1935 по 1936 г. выходят в свет четыре тома его произведений³. Тогда же в Советском Союзе стали серьезно прислушиваться к мнению А. Жида, иногда даже идя навстречу пожеланиям писателя и поступаясь идеологическими принципами. Например, в июне 1935 г. в Париже, присутствуя на «Конгрессе в защиту культуры», А. Жид нашел, что советская делегация была представлена «...заурядными, почти компрометирующими статистами»⁴. После этого, посетив вдвоем с А. Мальро посольство СССР, он без особых затруднений убедил советскую сторону отпустить в Париж не пользующихся расположением Бориса Пастернака и Исаака Бабеля⁵.

Трагедия Еврипида развивается таким образом, что перед тем как Ипполит узнает о страсти Федры, ему приходится выслушать наставление одного из своих слуг, горячо убеждающего сына Амазонки принести жертву богине эротического влечения. И хотя в пьесе речь еще не идет о страсти Федры, девственный Ипполит отклоняет это предложение; он желает сохранить чистоту и служить лишь Артемиде⁶ – стремление, которое Павсаний платоновского *Пира* определил бы как набожность по отношению к *другой Афродите*.

Еще задолго до окончательного решения А. Жида отправиться в официальную поездку по стране Советов он начал получать приглашения как из Советского Союза, так и от придержа-

¹ Жид А. Страницы из «Дневника»: 1932 г. // Новый мир. – М., 1932. – № 10. – С. 262–272.

² Речь идет о тираже, не превышавшем 10 000 экземпляров, относительно небольшом для Советского Союза, но достаточно существенном для А. Жида, еще не забывшего горький опыт начала своих отношений с издателями, о чем он и поведал советской молодежи в 1936 г. См. Maurer R. André Gide et l'URSS. – Berne: Tillier, 1983. – P. 86.

³ Публикация собрания сочинений была прекращена после издания в Париже романа «Retour de l'URSS».

⁴ «...comparses médiocres au point d'en être compromettants»: Guilloux L. Carnets 1921–1944. – P.: Gallimard, 1978. – P. 240.

⁵ Maurer R. Op. cit. – P. 65.

⁶ Euripide. Hippolyte. – P.: Les Belles Lettre, 1973. – Vol. 87–113. – P. 32–33.

вающихся марксистской ориентации французских «интеллектуалов». О благосклонности советской стороны А. Жид узнал от приехавшего во Францию Алексея Толстого и от парижского корреспондента «Правды» Михаила Кольцова. Но еще в июле 1932 г. Луи Арагон с энтузиазмом доказывал Жиду необходимость доверить советским режиссерам экранизацию *Подземелий Ватикана*¹. Созданный в СССР фильм должен был стать антибуржуазной сатирой. Однако первые открытые, а также завуалированные попытки сделать из А. Жиды полного приверженца социалистической идеологии не только не увенчались успехом, но и встретили со стороны писателя отпор, схожий с нежеланием Ипполита связать себя узами Афродиты. Получивший достаточно строгое протестантское воспитание, откровенно ставивший любовь к Богу выше привязанности к людям («*Любовь к Богу должна всегда господствовать над любовью к людям...*»²), А. Жид не только не желал принадлежать к какой-либо политической партии³, но и, узнав о первых московских процессах, чрезвычайно настороженно, даже с некоторым страхом относился к происходящему в Советском Союзе: «*То, что там происходит, начинает меня немного пугать...*»⁴. А потому А. Жид отклонил предложения Л. Арагона и советских эмиссаров.

Вторая, гораздо более продуманная попытка заставить Ипполита поклониться Афродите была сделана самой Федрой через посредницу: страдающая от эротического влечения царица долго советуется со своей кормилицей, после чего та, взяв клятву молчания с Ипполита, излагает ему желание своей госпожи⁵.

Никогда ранее, по мнению советской стороны, А. Жид не был настолько готов к принятию марксистских догм, как в течение тех нескольких месяцев 1936 г., когда он наконец решился отправиться в СССР. Этот короткий период, без всякого сомнения,

¹ *Gide A. Discours, articles, messages, déclarations, lettres in Littérature engagée* – P.: Gallimard, 1950. – P. 31.

² «*L'amour de Dieu doit dominer toujours l'amour des hommes...*»: *Gide A. Journal*, 20 juillet 1895, 3 heures du matin. – P.: Gallimard, 1978. – T. I. – P. 198.

³ «*Ne me demandez donc point de faire partie d'un Parti*»: *Gide A. Ibid.* – T. 2. – P. 369.

⁴ «*Ce qui se passe là-bas commence à m'effrayer un peu...*»: *Les cahiers de la petite dame 1929–1937*, 2 octobre 1935. – P.: Gallimard. – P. 475–476. Цит. по: *Lepape P. André Gide, le Messager*. – P.: Seuil, 1997. – P. 398.

⁵ *Euripide. Hippolyte*. – P.: Les Belles Lettres, 1973. – Vol. 284–600. – P. 40–52.

можно назвать эпохой подлинной страсти Советского Союза к французскому литератору. Пламенные *quasi*-эротические признания делались как в СССР¹, так и во Франции до самого его отъезда (например, корреспондент «Известий» Илья Эренбург намекнул Жиду, что от этой поездки зависит спасение советско-французского договора²).

Прилетев в Советский Союз 17 июня 1936 г., А. Жид стал знаменитостью. Встречен он был как высокопоставленный представитель иностранного государства и уже через три дня присутствовал рядом со Сталиным, В. Молотовым, Ан. Микояном и Н.С. Хрущёвым на похоронах М. Горького, а журнал «*Littérature internationale*» полностью напечатал произнесенную им с мавзолея речь³.

Польщенный таким приемом, в самом начале своей поездки по СССР А. Жид воскликнул: «*А какой прием! Какие хлопоты! Какие знаки внимания! Всюду приветствия, подобострастие, забота, чествование*»⁴. Однако постепенно А. Жид, подобно еврипидовскому Ипполиту, постигнув цель навязчивых признаний, восстал против них. Здесь надо отметить, что А. Жид, столько сделавший для освобождения Виктора Сержа⁵, несомненно подвергался троцкистскому влиянию еще до путешествия в СССР, однако отрицательным мнением о Советском Союзе А. Жид обязан исключительно советской действительности: «*Возвращение из СССР*», по словам самого автора, воспроизводит его впечатления «от превосходного к наихудшему»⁶. А. Жид, пришедший к левому

¹ См., напр.: Правда – М., 1935. – 23 июня; 24 июня; 26 июня; 27 июня; Известия – М., 1936. – 1 января. – С. 2. Выходивший в Москве на четырех языках под руководством Пьера Эрбара журнал «*Littérature internationale*» начал публиковать статьи об Андре Жиде, а также произведения французского писателя. «*Littérature internationale*». – М., 1936. – № 3. – П. 3–5; № 6. – П. 12–20; 156–161. В июне 1936 г. журнал сообщил своим читателям об организованной в Москве выставке, посвященной А. Жиду: *Littérature internationale*. – М., 1936. – № 6. – П. 3–11.

² Les Cahiers de la petite dame 1929–1937, 3 juillet 1935, 14 octobre 1935 // Maurer R. André Gide et l'URSS. – Berne: Tillier, 1983. – P. 101.

³ Littérature internationale – М., 1936. – № 6.

⁴ «Et quel accueil! Quels soins! Quelles prévenances! Acclamé partout, adulé, choyé, fêté»: Gide A. Retour de l'URSS. – P.: Gallimard, 1936. – P. 138.

⁵ Maurer R. Ibid. – P. 82–83.

⁶ «De l'excellent au pire»: Gide A. Retour de l'URSS. Ibid. – P. 17. Эта фраза также дважды встречается в «Carnets d'URSS» // Gide A. Journal. – P.: Gallimard, 1978. – Т. 2. – P. 533, 537.

западному движению именно из-за эстетического¹ и христианского² неприятия нищеты, открывает для себя бедность и неравенство, царящие в «обществе равноправия» за околицей новопотемкинских деревень, которые ему пытались преподнести как советскую повседневность. Организаторы путешествия показывали А. Жиду и колхоз-миллионер³, и пионера, играющего на принадлежащем ему Страдивариусе Паганини⁴, и толпы богатых рабочих, не знающих, как потратить свои деньги, и отправляющихся в отпуск проводить долгие месяцы на советской «Ривьере»⁵. Однако А. Жид заметил очереди за вещами первой необходимости⁶, голодных беспризорников⁷, прочно установившуюся тираннию И. Сталина. В частности, французскому писателю запретили отправить И. Сталину телеграмму, не включавшую перечисление всех ставших уже привычными хвалебных титулов⁸. Отказавшись быть молчаливым сообщником лжи, А. Жид в своей книге «кричит»⁹ о неприятии советской системы. Вопящий Жид-литератор – подобие кричащего со сцены Ипполита¹⁰. Так вместо верного любовника Федра-СССР обретает недруга.

Точно так же, как кормилица Федры, попутчики попытались воздействовать на А. Жида, прося его сдержатъ негодование, отказавшись от публикации *«Возвращения из СССР»*. Более того, доводы Ж. Шиффрина фактически повторяли доводы кормилицы: несвоевременная передача гласности А. Жидом фактов, порочащих СССР, могла повредить как репутации первого социалистиче-

¹ «Чудовищность человеческой нищеты, по отношению к которой безразличие некоторых богачей, или их эгоизм, мне становятся все более и более непонятны». На франц. яз.: «Immensité de la misère humaine. En regard de quoi l'indifférence de certains riches ou leur égoïsme me devient de plus en plus incompréhensible» // *Gide A. Journal*. Ibid. 2 janvier 1928. – Т. 2. – P. 67.

² «Но я должен это сказать: я пришел к коммунизму благодаря не Марксу, а Евангелию. Евангелие воспитало меня». На франц. яз.: «Mais, il faut que je le dise, ce qui m'amène au communisme, ce n'est pas Marx, c'est l'Évangile. C'est l'Évangile qui m'a formé» // Ibid. Juin, 1933. – Т. 2. – P. 421.

³ *Carnets d'URSS* // Ibid. – Т. 2. – P. 533.

⁴ *Gide A. Retour de l'URSS*. – P.: Gallimard, 1936. – P. 47–48.

⁵ Ibid. – P. 162.

⁶ Ibid. – P. 34–35.

⁷ Ibid. – P. 90.

⁸ Ibid. – P. 58.

⁹ Ibid. – P. 19.

¹⁰ *Euripide. Hippolyte*. – P.: Les Belles Lettres, 1973. – Vol. 575–590. – P. 51.

ского государства, так и марксистской идеологии в целом¹. Ипполита же призывают замолчать, опасаясь, что он поставит под угрозу доброе имя своих родственников², а значит, и благополучие всей управляемой ими Трезены.

Жид отвергает изложенные коммунистами и попутчиками доводы: «...даже доставляющая страдания правда, рана, излечивает»³, пишет он, поступая так же, как его мифический предшественник, который не только отклоняет увещевания кормилицы, но и отталкивает царскую посланницу, на коленях умоляющую его замолчать, называя весь женский род карой, ниспосланной Зевсом на человечество⁴.

Трагедия Еврипида заканчивается наветом на Ипполита, якобы поправшего священные законы. Федра клеветает на пасынка, дабы сохранить видимость того, что в глазах ее окружения представляет наивысшую ценность, – *sophrosyne*⁵.

Точно так же решают поступить и идеологи Советского Союза: когда все возможности повлиять на А. Жида были исчерпаны и французский писатель, подобно Ипполиту, поставив добродетель превыше всего⁶, опубликовал «Возвращение из СССР», единственным выходом, найденным в Москве, оказалась критика, направленная на автора.

Первые статьи, направленные против А. Жида, появились в «Правде» и «Литературной газете» в декабре 1936 г. В них утверждалось, что этот писатель – «блудный сын мелкой буржуазии»⁷, «влюбленный в самого себя индивидуалист», «жертва фашизма-троцкизма»⁸.

¹ Guilloux L. Carnets 1921–1944. – P.: Gallimard, 1978. – P. 133.

² Euripide. Hippolyte. – P.: Les Belles Lettres, 1973. – Vol. 610–613. – P. 52.

³ «...la vérité fût-elle douloureuse, ne peut blesser que pour guérir»: Gide A. Retour de l'URSS. Op. cit. – P. 19.

⁴ Euripide. Hippolyte. Op. cit. – Vol. 614–668. – P. 52–54.

⁵ «Благоразумие», «мудрость». Трудно передаваемое понятие, которое А.Ф. Лосев предлагал называть «целомудрием ума» и которое Ф. Ницше определяет как «Meeresstille der Seele» – «морская тишь души». См.: Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. – München: Goldmann, 1994. – P. 102.

⁶ См. Euripide. Hippolyte. Op. cit. – Vol. 993–1000. – P. 67.

⁷ Куда Андрэ Жид вернулся из СССР // Литературная газета. – М., 1936. – 6 декабря.

⁸ Ibid. А вот что несколькими месяцами позже писал об Андрэ Жиде Илья Эренбург, который в 1935–1936 гг. приложил столько усилий для привлечения французского писателя в СССР: «...нов[ый] союзник <...> марокканцев и черно-рубащечников, старик <...> со злобой ренегата, с нечистой совестью мос-

Сходство трагедии *Инполита* и драмы, произошедшей после путешествия А. Жида в СССР, прослеживается и в их финальных частях. Обманутый Федрой Тесей испрашивает у Посейдона смерти для своего сына¹ и прозревает слишком поздно – лишь при явлении Артемиды, которая открывает правду легковерному Тесею².

Развязанная в СССР кампания против А. Жида не ограничивалась пределами империи. Западные коммунисты с попутчиками – Ромен Роллан, Луи Арагон, Пьер Эрбар, Лион Фейхтвангер и др. – поддерживали обвинения против А. Жида как во французской, так и в советской поденщицкой среде. Р. Роллан, например, выступил на страницах «Правды»³ и «Humanité»⁴ в защиту скромности истинного большевика И. Сталина, а получивший титул «известного германского антифашистского писателя»⁵ Л. Фейхтвангер оправдывал необходимость стахановского движения⁶ и воспевал советскую демократию⁷. Лишь немногие из них поступили иначе, например Пьер Алесандри, который, осудив А. Жида сразу после издания «Возвращения из СССР»⁸, шесть месяцев спустя признал его правоту, получив информацию о начавшихся в

ковск[ий] плакс[а] – Андре Жид...»: Эренбург И. Герои Астурии // Известия. – М., 1937. – 3 ноября. – С. 4.

¹ *Euripide. Hippolyte.* – P.: Les Belles Lettres, 1973. – Vol. 886–891. – P. 63.

² *Ibid.* – Vol. 1296–1312. – P. 78–79.

³ Ромэн Роллан об Андрэ Жиде // Правда. – М., 1937. – 11 января. – Р. 4.

⁴ l'URSS en a vu bien d'autres // L'Humanité. – P., 1937. – 5 janvier. – P. 1.

⁵ Встреча Лиона Фейхтвангера с представителями советской общественности // Правда. – М., 1936. – 21 декабря. – С. 5.

⁶ Эстет в Советском Союзе // Правда. – М., 1936. – 30 декабря. – С. 3.

⁷ Лион Фейхтвангер в редакции Правды // Правда. – М., 1936. – 15 декабря. – С. 3. Это выступление Фейхтвангера примирило его с советской пропагандой, ранее расценившей его Jud Süß (1925) как «...буржуазное произведение <...>, пропитанное порочной философией отречения...». Интересно также заметить, что Фейхтвангер приехал в СССР 1 декабря 1936 г., т.е. за два дня до официального начала кампании против А. Жида. Он благополучно занял освобожденное А. Жидом место «литератора-прогрессиста» в советском пантеоне, предназначенном для западных «интеллектуалов», но сам пострадал забавно-филологическим образом от последствий дьяволизации в Советском Союзе А. Жида, о котором сочинялись частушки антисемитского характера, основанные на игре слов: «Жид – жид»; и Фейхтвангер, будучи еврейского происхождения, стал мишенью направленных против А. Жида антисемитских частушек. См. Maurer R. André Gide et l'URSS. Op. cit. – P. 133.

⁸ См. Maurer R. *Ibid.* – P. 135.

СССР массовых репрессиях¹. Другие, более многочисленные, долгие годы сохраняли уверенность в необоснованности критики А. Жид и справедливости реакции СССР: у значительной части попутчиков и западных коммунистов глаза раскрылись лишь после подписания пакта 1939 г., однако многим из них все же пришлось дожидаться *deus ex machina* – XX-го съезда КПСС.

Рассмотрим более подробно мифологическую связь Федры и Тесея, Демофонта и Ипполита, Деметры и Диониса и прочих, столь хорошо знакомых автору *Персефоны*.

Легенды о Деметре и Федре тесно связаны друг с другом, и это не было тайной для писателя: ведь именно Посейдон, у которого в «*Ипполите*» Еврипида Тесей испрашивает смерти для сына, согласно Павсанию, приняв образ жеребца, насильно овладевает кобылицей-Деметрой, после чего «гневающейся»² богине необходимо очиститься в Ладоне, чтобы снова стать священной³. Итак, Деметра, мифом о которой А. Жид начинает *Возвращение из СССР*, становится жертвой объятого афродитовой страстью зооморфного божества, погубившего также и оклеветанного Федрой Ипполита. Более того, имя пасынка Федры может переводиться как «освободитель лошадей», а значит, Ипполит – убитый конями собственной колесницы – является противником Посейдона *par excellence*: владыка морей известен как «конный»⁴ – божество, передвигающееся в колеснице, запряженной длинногривыми конями⁵.

Существует другая, еще более интересная для нас версия мифа о Деметре, доказывающая, что в процессе написания книги А. Жид не мог не вспомнить об еврипидовском *Ипполите*. В предисловии к «*Возвращению из СССР*» А. Жид повествует лишь об одном из моментов жизни Деметры, а именно – о неудавшейся попытке богини наделить сверхчеловеческими качествами Демофонта. В своих «*Параллельных жизнеописаниях*» Плутарх, ссылаясь на Пиндара, утверждает, что сына Тесея и Амазонки звали не Ипполитом, а именно Демофонтом; и он, следовательно, не только свя-

¹ См. Mauriac C. Conversations avec André Gide. – P.: Editions Albin Michel, 1951. – P. 18.

² Demetros <...> Erivuos: Pausanias, Ellados Periegeseos. – P.: Les Belles Lettres, 1998. – P. 73.

³ Ibid. – P. 3–74.

⁴ Ippios.

⁵ Homer. Odyssee. – Oxford: Oxford univ. press, 1886. – Vol. 380. – T. 1. – P. 242.

зан с Деметрой с самого рождения до своей трагической гибели, но и становится ипостасью еврипидовского Ипполита: «Тесей женился на Федре после смерти Антиопы, имел от Антиопы сына – Ипполита, или, по Пиндару, – Демофонта»¹. Сам же А. Жид буквально за год до публикации «Возвращения из СССР» ассоциирует собственную судьбу с судьбой еврипидовских героев: «В жизни бывают моменты – и я думаю, что если живешь достаточно долго, такие моменты приходят неизбежно, – когда то, что ты презирал в молодости, мстит тебе; так же, как в греческой трагедии Афродита или Дионис мстят за пренебрежение Ипполиту или Пенфею. Да, сегодня я расплачиваюсь за мое пренебрежение тех давних времен, когда все, что я считал преходящим, касающимся политики или истории, – казалось мне недостойным продолжительного внимания»². Эта фраза из «Дневника» А. Жида чрезвычайно важна для данного анализа, ибо показывает, что образ Ипполита постоянно присутствовал в сознании автора, описывавшего свои впечатления от путешествия по СССР.

Связь греческой трагедии с «Возвращением из СССР» и событиями, последовавшими за публикацией книги, этим не исчерпывается. Вспомним утверждение Ф. Ницше из «Рождения трагедии из духа музыки» о том, что в истоках трагедии – муки Диониса³. Деметра же, упомянутая А. Жидом в предисловии, близка Дионису не только как богиня плодородия⁴, но и своими страданиями, как уже было отмечено в начале статьи со ссылкой на орфические гимны. Не случайно Павсаний в своем «Описании Эллады», говоря о храме Деметры, уточняет, что скульптуры Диониса и Деметры стояли рядом⁵, да и сам Дионис Каллимаха мстит

¹ P.: Les Belles Lettres, 1957. – P. 38.

² «Il arrive un moment dans la vie – et je crois que ce moment arrive fatalement, pour peu que l'on vive assez longtemps – où les choses que l'on avait méprisées dans sa jeunesse se vengent, tout de même que l'on voit dans la tragédie grecque Aphrodite ou Dionysos se venger des dédains d'Hippolyte ou de Penthée. Oui, je paye aujourd'hui mes dénis d'antan, de ce long temps où me paraissait indigne de réelle attention tout ce que je savais transitoire et ressortissant à la politique, à l'histoire»: *Gide A. Journal*. Op. cit. – T. 2. – P. 505.

³ Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Op. cit. – S. 72.

⁴ Hésiode. Erga kai emera. – Bruxelles: Henri Lamertin Librairie-Editeur, 1909. – Vol. 300, 465–468. – P. 69, 81.

⁵ Pausanias. Ellados Periegeseos. Op. cit. – P. 73.

Эрисихтону за истинно «ликургово богохульство» по отношению к Деметре¹.

Другая версия, знакомая нам по сочинению Диодора Сицилийского, повествует о еще более близкой родственной связи Диониса и Деметры, которая, по словам историка, была матерью предводителя вакхантов, зачав его от Зевса², передав ему таким образом и детородную силу царя богов, и свое собственное плодородие «Матери-Земли»³, к которой, как бы случайно, и взывает оскорбленный страстью Федры еврипидовский Ипполит: «О, Мать-Земля!»⁴ – игра слов Еврипида, основанная на имени богини.

Самая знаменитая дошедшая до нас драма о «страстях» Диониса – это, конечно же, «Вакханки», созданные Еврипидом, покинувшим в старости демократические Афины и нашедшим божественное вдохновение при дворе македонского монарха.

В «Вакханках» Дионис, воплотившись в лидийского служителя своего культа (как Деметра каллимахового гимна – в собственную жрицу), приходит в царство не признающего его культ Пенфея, который противится вакханалиям, желает вернуть вакханок к их семейным очагам, заставив их трудиться как рабынь, и не слушает долгие и безрезультатные увещевания Тиресия о необходимости чередования состояний – «ежедневно-трудового» и «альпинистско-вакхического»⁵.

А. Жид, подобно еврипидовскому Дионису, вступающемуся за ночную свободу фиванок, восстает против зависимого положения постоянно призываемого к работе населения СССР, говоря о бесполезности стахановского движения⁶, приравнивая его к «кну-ту»⁷.

Любопытно, что Жид подвергается со стороны СССР, западных коммунистов и попутчиков тем же самым обвинениям в «женственности», что и Дионис, вызывающий презрительное не-

¹ *Callimaque. Á Déméter.* – Paris: Les Belles Lettres, 1922. – Vol. 70–72. – P. 309.

² *Diodore de Sicile. Bibliothèque historique.* – P.: Les Belles Lettres, 1989. – P. 98, 100.

³ *Ibid.* – P. 98.

⁴ *Euripide. Hippolyte.* Op. cit. – Vol. 601. – P. 52.

⁵ *Euripide. Les Bacchantes.* – P.: Les Belles Lettres, 1975. – Vol. 266–286. – P. 253.

⁶ *Gide A. Retour de l'URSS.* Op. cit. – P. 37–39.

⁷ *Ibid.* – P. 37.

годование Пенфея: «А вы будите всех и ищите следы этого женоподобного, который пришел к нашим женщинам с новым злом, развращающим наши семьи»¹.

Приведенные выше общие черты греческой трагедии и последствий публикации «Возвращения из СССР» позволяют выявить симптом, который я возьму на себя смелость назвать «Комплексом Федры», проявляемым отвергнутой социалистической системой: в случае *Ипполита* преследовательницей и причиной мук трагического героя является женщина, жертва богини <низшей> эротической страсти Афродиты-<Пандемос>. Более того, в позднем еврипидовском произведении, «*Вакханках*», представляется аполлоническое государство, отвергающее дионисическую, мужскую субстанцию и управляемое – олицетворенное даже – Пенфеем, который, хоть и обвиняет Вакха в женственности, сам перед смертью травестируется Дионисом, добровольно надевая женское платье². Что же касается А. Жида, он в той же самой последовательности переживает те же события, что и его мифический предшественник Ипполит. Тираническое государство, отказавшееся в момент своего рождения, в октябре 1917 г., от традиционных вирильных ценностей и ставшее на путь созидания новых, противоположных им, вначале страстно возжелало А. Жида и потребовало взаимности, однако, отвергнутое им, стало «гонителем» писателя.

Рассмотрим более подробно, обращаясь теперь только к творчеству Ницше, «Казус Жид» в его взаимоотношениях с «Комплексом Федры», этой «страдающей женщины», называемой «социализмом». В своей книге А. Жид неоднократно подчеркивает, насколько схоже душевное состояние народов СССР и управляемой «рабочими национал-социалистами» Германии; вот одно из его замечаний: «...я сомневаюсь, что на сегодняшний день существует другая страна – даже гитлеровская Германия, – где дух был бы менее свободен, более унижен, более запуган (терроризирован), более закабален»³.

¹ Euripide. Les Bacchantes. Op. cit. – Vol. 352–354. – P. 256.

² Euripide. Les Bacchantes. Op. cit. – Vol. 910–991. – P. 278–282.

³ «...je doute qu'en aucun autre pays aujourd'hui, fût-ce dans l'Allemagne de Hitler, l'esprit soit moins libre, plus courbé, plus craintif (terrorisé), plus vassalisé»: Gide A. Retour de l'URSS. Op. cit. – P. 55, 108.

Вместе с этим А. Жид описывает огромное внимание, уделяемое в СССР молодежи¹, и интересно отметить, что, говоря о подлинном культе юношества, писатель снова проводит параллель: Советский Союз – Германия национал-социалистов². Обе тирании выполняли присущую женщинам воспитательную функцию, подтверждая тем самым слова Ницше о женщине, сладострастно забывающей себя в процессе педагогики, тотально растворяющейся в детях, этом инкарнированном будущем, но и одновременно лишаящей себя евангельского рая: *«Женщин лишает детскости то, что они постоянно возятся с детьми как их воспитатели»*³.

Более того, А. Жид подмечает, что в стране Советов подрастающему поколению внушаются ложные представления об окружающем мире и всем гражданам этого государства свойственно тотальное отсутствие критического взгляда на советскую действительность⁴. Необходимо отметить, что недоверие к знаниям и запрет на объективную информацию не являются особенностями тираннических систем XX в.: еще *«старый типичный социалист Платон»*⁵, создавая проект утопического государства, ради его процветания *«...не хотел допустить никакой истории, никакого движения культуры...»*⁶. Тот же основатель Академии (некогда предпринявший путешествие к тирану – причем его «возвращение» из островного «СССР» оказалось не столь скорым и легким, как возвращение А. Жида) считал, что *«...первое поколение его нового общества (в совершенном государстве) должно быть вос-*

¹ «...je doute qu'en aucun autre pays aujourd'hui, fût-ce dans l'Allemagne de Hitler, l'esprit soit moins libre, plus courbé, plus craintif (terrorisé), plus vassalisé»: *Gide A. Retour de l'URSS. Op. cit. – P. 22–25, 47–49, 68.*

² *Ibid. – P. 68.*

³ *Ницше Ф. Злая мудрость. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 757. На нем. яз.: «Es entkindlicht die Weiber, dass sie sich mit Kindern immer als deren Erzieher abgeben» // Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente, Sommer 1883. – В.; N.-Y.: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999. – Т. 10. – С. 395.*

⁴ *Gide A. Retour de l'URSS. Op. cit. – P. 46.*

⁵ *Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое, 473 // Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 446. «...der alte typische Socialist Plato...». – На нем. яз.: Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches, 473. – В.; N.-Y.: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999. – Bd. 2. – С. 307.*

⁶ Там же. – С. 447. На нем. яз.: «...wollte keine Geschichte, kein Werden in der Bildung gelten lassen» // Nietzsche F. Op. cit. 474. – С. 308.

питано при помощи могучей вынужденной лжи...»¹. Это презрение к науке – или же, если выразиться точнее, шарлатанская страсть к «полунауке» «Бесов» – по мнению Ницше, свойственна типично женской субстанции. В своей знаменующей «конец <...> женственности»² работе «Человеческое, слишком человеческое» Ницше предупреждает об опасности доверять женщинам политику и науку, в частности историю, которыми, по мнению философа, стоит лишь отдать их женщинам, неизбежно станут пренебрегать: «Могут ли вообще женщины быть справедливыми, раз они так привыкли любить, всюду чувствовать “за” и “против”? Поэтому они и реже увлекаются делом, чем лицами; но если они увлечены делом, то они тотчас же становятся партийными приверженцами и тем портят это чистое, невинное действие. Поэтому возникла бы немалая опасность, если бы им была доверена политика и отдельные части науки (например, история). Ибо, что может быть реже, чем женщина, которая действительно знала бы, что такое наука? Большинство из них питают даже в душе тайное пренебрежение к ней, как если бы они в каком-то отношении стояли выше ее. Пожалуй, все это может измениться, но теперь это так»³ – последняя фраза, конечно, – ни к чему не обязывающая куртуазность немецкого джентльмена с плеткой в деснице по отношению к русской девушке, своей псевдо-Ариадне. Будущее перманентное извращение фактов советской истории, а

¹ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Там же. – С. 225. На нем. яз.: «...dass die erste Generation seiner neuen Gesellschaft (im vollkommenen Staate) mit Hülfe einer kräftigen Nothlüge erzogen werde» // Ibid. – S. 327.

² Nietzsche F. Werke: Kritische Gesamtausgabe. – B.; N.-Y.: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1967. – Bd. 2. – P. 1120, 1122.

³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое, 416 // Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1 – С. 422. На нем. яз.: «Können die Frauen überhaupt gerecht sein, wenn sie so gewohnt sind, zu lieben, gleich für oder wider zu empfinden? Daher sind sie auch seltener für Sachen, mehr für Personen eingenommen: sind sie es aber für Sachen, so werden sie sofort deren Parteigänger und verderben damit die reine unschuldige Wirkung derselben. So entsteht eine nicht geringe Gefahr, wenn ihnen die Politik und einzelne Theile der Wissenschaft anvertraut werden (zum Beispiel Geschichte). Denn was wäre seltener, als eine Frau, welche wirklich wüsste, was Wissenschaft ist? Die besten nähren sogar im Busen gegen sie eine heimliche Geringschätzung, als ob sie irgend wodurch ihr überlegen wären. Vielleicht kann diess Alles anders werden, einstweilen ist es so» // Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches, 416. – B.; N.-Y.: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999. – Bd. 2. – S. 274.

также лысенковские «опыты» превосходно иллюстрируют точность замечаний Ф. Ницше.

Но как жестоко поступила с А. Жидом «Федра-СССР»! Так же как и Пенфей для Диониса, и Федра для Ипполита, идеологи социализма выбрали самую уничижающую характеристику для отвергнувшего их настойчивые притязания французского писателя, ибо, несомненно, наибольший урон престижу А. Жида нанесли утверждения, что якобы «...своим разочарованием в СССР А. Жид был обязан "антипедерастическому декрету"...»¹. «Комплекс Федры» сработал, и социалистическая страна поступила именно так, как чуждая всякому великодушному порыву объятая ненавистью отвергнутая женщина, подтвердив тем самым высказывание Ф. Ницше: *«В состоянии ненависти женщины опаснее мужчин: во-первых, потому что их раз возбужденное враждебное настроение не сдерживается никакими соображениями справедливости, и что их ненависть беспрепятственно нарастает до последних ее результатов, и, во-вторых, потому что они привыкли отыскивать уязвимые места (которые имеются у каждого человека и каждой партии) и колоть в них, в чем им оказывает превосходные услуги их острый, как меч, рассудок (тогда как мужчины при виде раны становятся более сдержанными и часто более великодушными и склонными к примирению)»*² – можно подумать, что Ницше сочинил эпиграф к еврипидовскому *«Ипполиту»*.

Необходимо отметить, однако, что А. Жид не только никогда не скрывал своих определенных уранических наклонностей, но и, приехав в СССР, готовился ходатайствовать о советских гражд-

¹ «...la désillusion d'André Gide sur l'URSS était due à "un certain décret antipédérastique"...»: *Beigbeder M.* La grande force d'André Gide in *Hommage à André Gide*. – P.: NRF, 1951. – P. 132.

² *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое, 414 // Там же. – С. 421–422. – На нем. яз.: «Im Zustande des Hasses sind Frauen gefährlicher, als Männer; zuvörderst weil sie durch keine Rücksicht auf Billigkeit in ihrer einmal erregten feindseligen Empfindung gehemmt werden, sondern ungestört ihren Hass bis zu den letzten Consequenzen anwachsen lassen, sodann weil sie darauf eingeübt sind, wunde Stellen (die jeder Mensch, jede Partei hat) zu finden und dort hinein zu stechen: wozu ihnen ihr dolchspitzer Verstand treffliche Dienste leistet (während die Männer beim Anblick von Wunden zurückhaltend, oft grossmütig und versöhnlich gestimmt werden)» // *Nietzsche F.* Op. cit. – S. 273.

данах, склонных к педерастии, во время личной встречи с И. Сталиным (напомним, в 1934 г. в Советском Союзе был принят закон, привлекающий содомитов к уголовной ответственности²), именно поэтому, по словам Луи Гийу, Сталин и отказался принять А. Жид³: «Федра-СССР» ничего не имела против литератора-педераста в качестве «попутчика»; пресловутое мужеложество стало неудобно лишь после публикации *«Возвращения из СССР»*.

Точно так же, как и влюбленная, но обманутая в своих фантазиях женщина, «Федра-СССР» вменяла в вину Жиду его «*утонченность*»⁴, об авторе *«Возвращения из СССР»* говорилось как о «...писател[е] Франции, находящ[ем] особую прелесть в извращенности»⁵. Как утверждалось в «Правде», Жид написал свою книгу именно потому, что стал жертвой своей «*неустойчивой чувствительности*»⁶. Более того, другой номер «Правды» информировал о депортации молодого человека, который якобы находился с А. Жидом в интимных отношениях во время пребывания писателя в СССР⁷.

Ф. Ницше, который благодаря своей прозорливости еще в 26-летнем возрасте обратился к изучению перманентного противоборства двух разнополюх субстанций, оставил многочисленные характеристики сущности всего «женского», что позволяет нам не только объяснить реакцию Советского Союза на публикацию *«Возвращения из СССР»*, но и понять некоторые моменты истории этого государства.

В «*Человеческом, слишком человеческом*» Ф. Ницше подчеркивает связь между социализмом и другим греческим синонимом тираннии — деспотизмом: «Социализм есть фантастический младший брат почти отжившего деспотизма, которому он хочет наследовать; его стремления, следовательно, в глубочайшем смысле слова реакционны. Ибо он жаждет такой полноты государственной власти, какую обладал только самый крайний деспотизм, и он даже превосходит все прошлое тем, что стремится к формаль-

¹ В статье не употребляется термин «гомосексуализм», абсолютно не отражающий акта мужеложства.

² Уголовный Кодекс РСФСР. — 1934. — 1 апреля. — Статья 15 а.

³ *Guilloux L.* D'un voyage en URSS in *Hommage à André Gide*. Op. cit. — P. 249.

⁴ Смех и слезы Андрэ Жид // *Правда*. — М., 1936. — 3 декабря. — С. 4.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ *Lepape P.* André Gide, le *Messenger*. Op. cit. — P. 401.

ному уничтожению личности; последняя представляется ему неправомерной роскошью природы, и он хочет реформировать ее в целесообразный *орган коллектива*¹, а пять лет спустя в книге «*Так говорил Заратустра*» бывший профессор филологии пишет, что эти «деспотизм-тирания» являются типично женской чертой: «*Слишком долго в женщине были скрыты раб и тиран*»². Не эта ли предрасположенность социализма к тираническому «Комплексу Феды» объясняет происхождение сталинского «культа личности», который за два десятилетия до XX-го съезда КПСС одним из первых западных гостей заметил А. Жид³. Феномен женского тщеславия как атакизма раба был раскрыт Ф. Ницше в «*По ту сторону добра и зла*»: «Это “раб” сказывается в крови тщеславца, это остаток лукавства раба – а сколько “рабского” осталось, например, еще до сих пор в женщине! – силится *соблазнить* на хорошее мнение о себе, и тот же раб падает тотчас же ниц перед этими мнениями, как будто не сам он вызвал их»⁴. Речь идет именно о том самом замеченном А. Жидом желании «*соблазнить* на хорошее мнение о себе», испытываемом не только поработочными представителями «вечноженского» социалистического общества⁵, но и его тираном-рабом, собирательным образом тщеславия и лукавства. Несомненно, именно самая высокая степень концентрации «вечной женственности» помогла

¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое, 473 // Ницше Ф. Там же. – С. 446. Курсив Фридриха Ницше. – На нем. яз.: «Der Socialismus ist der phantastische jüngere Bruder des fast abgelebten Despotismus, den er beerben will; seine Bestrebungen sind also im tiefsten Verstande reactionär. Denn er begehrt eine Fülle der Staatsgewalt, wie sie nur je der Despotismus gehabt hat, ja er überbietet alles Vergangene dadurch, dass er die förmliche Vernichtung des Individuums anstrebt: als welches ihm wie ein unberechtigter Luxus der Natur vorkommt und durch ihn in ein zweckmäßiges Organ des Gemeinwesens umgebessert werden soll» // Nietzsche F. Op. cit. – S. 307.

² Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Там же. – Т. 2. – С. 41. На нем. яз.: «Allzulange war im Weibe ein Sklave und ein Tyrann versteckt» // Ibid. – Bd. 4. – S. 72.

³ Gide A. Retour de l'URSS. Op. cit. – S. 61.

⁴ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла, 261 // Там же. – С. 385. На нем. яз.: «Es ist “der Sklave” im Blute des Eitlen, ein Rest von der Verschmitztheit des Sklaven – und wie viel “Sklave” ist zum Beispiel jetzt noch im Weibe rückständig! – welcher zu guten Meinungen über sich zu verführen sucht; es ist ebenfalls der Sklave, der vor diesen Meinungen nachher sofort selbst niederfällt, wie als ob er sie nicht hervorgerufen hätte» // Ibid. – Bd. 5. – S. 214.

⁵ Gide A. Retour de l'URSS. Op. cit. – P. 45–48, 54.

И. Сталину занять главенствующую позицию в Советском Союзе, расправившись с соперниками, используя группировки обоих «уклонов» в борьбе для достижения собственных целей. Благодаря редчайшим личным качествам, заслужившим похвалу Николая Бухарина¹, И. Сталин занимает достойное место в плеяде «женщин», в свое время с большим искусством управлявших государствами, и тем самым еще раз подтверждая мнение Ницше о том, что: *«Интеллект женщин характеризуется полнейшим самообладанием, присутствием духа, использованием всех выгод»*².

Социализм как очередное, возможно, наиболее тираническое проявление александрийской культуры производил и подчас продолжает производить на представителей элиты эффект змеиного гипноза. А. Жид, его современники и последующие поколения также не избежали этого влияния. Объяснение этому феномену мы находим у Ницше; ведь если за маской трагического героя любит прятаться сам Вакх, то Федра – маска извечного палача дионисической субстанции, этого «Каифы-Пандемос», необходимого Богу, чтобы пережить им самим избранные страсти пред очами катарсизированного – и, значит, ненадолго *выздоровливающего* – хорева³: *«Существуют женщины, которые, куда ни помотришь в них, не имеют нутра, а суть чистые маски. Достоин сожаления человек, который связывается с таким почти призрачным, неизбежно неудовлетворяющим существом; но именно они могут сильнее всего возбудить желания мужчины: он ищет их души – и ищет без конца»*⁴.

Итак, для того чтобы иметь возможность продолжать свой перманентный поиск, этим мужчинам и женщинам, страдающим – каждый по-своему – нехваткой женственности, необходимо про-

¹ Cohen S. Boukharine, biographie politique (1888–1938). – Moscou, 1992. – P. 412.

² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое, 411 // Ницше Ф. Там же. – Т. 1. – С. 420. На нем. яз.: «Der Intellect der Weiber zeigt sich als vollkommene Beherrschung, Gegenwärtigkeit des Geistes, Benutzung aller Vortheile» // Nietzsche F. Op. cit. – Bd. 2. – S. 272.

³ См. Euripide. Les Bacchantes. Op. cit. – Vol. 280–284. – P. 253.

⁴ Ницше Ф. Там же. – С. 419. На нем. яз.: «Es gibt Frauen, die, wo man bei ihnen auch nachsucht, kein Inneres haben, sondern reine Masken sind. Der Mann ist zu beklagen, der sich mit solchen fast gespenstischen, nothwendig unbefriedigenden Wesen einlässt, aber gerade sie vermögen das Verlangen des Mannes auf das stärkste zu erregen: er sucht nach ihrer Seele – und sucht immer fort» // Nietzsche F. Op. cit. – Bd. 2. – S. 270.

щать мучимому «Комплексом Федры» гидроликому социализму и преступления, и ложь, и неверность, как на протяжении более чем семи десятков лет они прощали грехи ныне усопшей старухе, «Федре-СССР», некогда не сумевшей соблазнить своего Ипполита – Андре Жида.

Н.Т. Пахсарьян

**«ВТОРОЙ ПОЛ» СИМОНЫ ДЕ БОВУАР¹
И СУДЬБЫ ФЕМИНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ
ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Слово «феминизм» относительно новое: хотя некоторые справочники до сих пор называют его автором известного утописта Ш. Фурье (1772–1837), который, помимо склонности к созданию неологизмов, был среди тех, кто участвовал в формировании первого женского движения 1830-х годов, однако более тщательная проверка показала, что в тексте его сочинений это слово отсутствует. На самом деле понятие «феминизм» первоначально появилось как медицинский термин в диссертации 1871 г., защищенной Ф.-В. Фано де ла Куром, под названием «О феминизме и инфантилизме у туберкулезных больных» и только позже вошло в политическую лексику конца XX в.² В это же время возникло и прилагательное «феминистический»: с первоначальным значением «недостаток мужественности» и как негативный эпитет его употребил Александр Дюма-сын в своем памфлете «Мужчина-женщина» (1872), а в положительном смысле этим словом в 1882 г. воспользовалась суфражистка Юбертина Оклер.

Как бы то ни было, терминологическое понятие «феминизм» стало использоваться регулярно только во второй половине XX в. Однако история этого явления уходит корнями в древность³. Исследователи феномена начинают его анализ с античной Греции,

¹ Beauvoir S. de. Deuxième sexe. Essai philosophique. – P., 1949.

² Fraisse G. Féminisme: apellation d'origine // Vacarme. – 1997. – N 4–5. – Mode of access: <http://www.vacarme.org/article1154.html>.

³ Flacelière R. Le féminisme dans l'ancienne Athènes // Comptes-rendus des séances de l'année. Académie des inscriptions et belles-lettres. 115-e année. – 1971. – N 4. – P. 698–706.

вспоминая прежде всего классический период афинской демократии, подругу Перикла Аспазию, философские идеи Сократа, поэзию Сафо, «Медею» Еврипида и комедию Аристофана «Лисистрата»¹. Тем самым еще в период своей «праистории» феминизм как идейная позиция оказывается открытым для того, чтобы ее разделяли не только женщины, но и мужчины².

Во Франции феминизм имеет, пожалуй, самую долгую и едва ли не самую яркую литературную историю³, что определено не только социокультурными условиями страны, но и собственно лингвистическими особенностями французского языка, в котором существует четкое грамматическое определение рода и поддерживается терминологическое различие между грамматическим мужским/женским родом (*genre*) и биологическим полом (*sexe*). Кроме того, понятие «род» (*genre*) несет в себе далеко не только грамматический, но и социокультурный смысл. Так, Корнелий Агриппа еще в XVI в. говорил о «*genre masculin*» и «*genre féminin*» не в грамматическом, а в социальном аспекте⁴. В силу этого обстоятельства обращение французских писателей к проблеме «женского удела», судьбы «женского рода» рано приобрело «гендерное» содержание. Французская поэтесса конца XIV – начала XV в. Кристина Пизанская вошла в ряды ранних предшественниц феминизма как своими художественными творениями (ее написанный полатыни «Дамский город», проникнутый христианским морализмом, содержал одновременно внутреннюю полемику с женоненавистническими идеями написанной Жаном де Менон части «Романа о Розе»), так и жизненным поведением, поскольку ее политическая и социальная активность ломала средневековые стереотипы женского удела. При этом нельзя сказать, что феминистическое движение всегда развивалось по восходящей. Например, в эпоху Возрождения, в XVI в., принятые под давлением зарож-

¹ «Феминистическое движение, начало которого мы относим ко времени Пелопонесской войны, по-настоящему изменило греческое общество, хотя женщины никогда не получали в греческих полисах никаких политических прав», – делает вывод Р. Фласельер (Ibid. P. 705).

² О современном «мужском» феминизме см. интервью: *Lancelot-Viannet Th. Le féminisme au masculin. Entretien avec M. Maruani et Ch. Rogerat // Travail, genre et société. – 2001. – N 5. Mars. – P. 5–15.*

³ Эта история подробно описана в кн.: *Albistur M., Armogathe D. Histoire du féminisme français du Moyen Age à nos jours. – P.: Des Femmes, 1977.*

⁴ См. *Agrippa de Nettesheim H.C. Sur la noblesse et l'excellence du sexe féminin, de sa prééminence sur l'autre sexe (1537). – P., 1990.*

дающегося гуманизма два эдикта французского парламента усилили социальную «второстепенность» женщин, отобрав у них права, которыми они ранее, в Средние века, пользовались – в частности, право на выборы¹, на равное с мужчинами образование², заключив их в круг «женских» занятий – вышивание, тkanie ковров, рисование, пение.

В XVII в. определились две основные противоположные тенденции. С одной стороны, в 1622 г. появился трактат Марии де Гурне «Равенство мужчин и женщин», а в 1640-е – 1650-е годы возникла прециозность – движение, которое признается прообразом современного феминизма³, с другой – именно тогда различие между «мужским» и «женским» приобрело характер оппозиции, аналогичный противостоянию «природы» и «культуры». Развивая эту аналогию, руссоизм эпохи Просвещения подчеркивал, что образование, культура не нужны женщинам, ибо они не адекватны их природе, им самим как воплощению природного начала. Впрочем, полагает К. Оффен, во Франции подобная «натурализация женского» никогда не имела полного успеха, ибо всегда были популярны идеи о цивилизующей роли женщин, т.е. представления о том, что культура – это именно женская епархия⁴.

Если на заре Нового времени феминистические настроения играли все более немаргинальную роль, то тем более существенное место заняли в общественной жизни женские движения XIX–XX столетий. Модернизация жизни, отстаивание прав женщин привели к тому, что «натурализация» традиционного места и роли женщин в обществе стала рушиться. Женские движения этого периода проявили себя прежде всего в политической сфере: исследователи отдают должное деятельности Мари-Олимпы де Гуж, создавшей «Декларацию прав женщины и гражданки» (1791)⁵, гендерный аналог «Декларации прав человека и гражданина», не

¹ Это право на участие женщин в выборах было отменено декретом Французского парламента от 1498 г. – подробнее о женщинах в средневековом обществе см.: *Pernoud R. La Femme au temps des cathédrales.* – P.: Stock, 1980.

² *Bourin A. Aujourd'hui: roman féministe ou roman féminin // Cahiers de l'Association internationale des études françaises.* – 1994. – N 46. – P. 130.

³ *Baumal F. Le féminisme au temps de Molière. La Préciosité féministe.* – P.: La Renaissance du Livre, 1926.

⁴ *Offen K. Le gender est-il une invention américaine? // Clío.* – 2006. – N 24. – P. 295.

⁵ Однако равенство полов было закреплено во французской Конституции только в 1946 г., незадолго до появления «Второго пола», а между законодательным закреплением избирательного права мужчин (1844) и женщин (1944) прошло 100 лет.

включившей в текст избирательного права женщин; а также Флоре Тристан и Юбертине Оклер.

На рубеже XIX–XX вв. набирает силу суфражизм – движение за право женщин голосовать. Этот политико-социальный пафос определяет и феминистические движения 1920-х–1930-х годов. В 1950-е–1960-е годы феминизм сосредоточивается на вопросе более общей социальной дискриминации женщин, стремится перевести женщину из маргинального положения в социуме в центральное и в общественно-экономическом, и в семейно-бытовом плане. В начале 1970-х годов, когда были приняты несколько важных законов, улучшающих положение женщин (упрощение процедуры развода, право на аборт и др.), женские движения были институционализированы; параллельно с этой социальной борьбой ученые отмечают наступление эссенциалистической формы феминизма, взявшей на вооружение защиту «женственности», культивирующей гендерные различия женщин и мужчин, признавая их биологически обусловленными. Специалисты выделяют в XX столетии эгалитарный либеральный феминизм, социальный и марксистский феминизмы, радикальный феминизм, экзистенциальный и эссенциалистский феминизмы т.д. В период расцвета постмодернизма, т.е. в 1980–1990-е годы количество вариантов феминизма становится поистине необозримым¹.

Литературный феминизм также начал активно формироваться во Франции в XIX столетии², особенно ярко – в творчестве Ж. де Сталь и Жорж Санд, однако следует заметить, что только в 1904 г. впервые было учреждено жюри литературной премии, состоящее исключительно из женщин. Что же касается членства во Французской академии, то первой – и не без споров – в нее была принята Маргерит Юрсенар, и случилось это только в 1980 г.

¹ О том, что термин «феминизм» «покрывает очень разные дискурсы и практики», см.: Fraisse G. Du bon usage de l'individu féministe // Vingtième siècle. Revue d'histoire. – 1987. – N 14. Avril-juin. – P. 53. О постмодернистской феминистической литературе см.: Larue A. Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès. – P.: Garnier, 2010.

² Как справедливо отметила П. Констан, в XVII – XVIII вв. дамы избегали того, чтобы их имена связывались с литературным творчеством (*Constant P. Qu'est-ce qu'une femme qui écrit? // Conférence à l'Ecole polytechnique de Zurich (Suisse) le 24 mars 1999. – Mode of access: <http://www.pauleconstant.com/docs/UFQF.pdf>*). Отсюда – желание публиковать свои сочинения анонимно, под псевдонимами, под видом переводчиков и отказываться от авторства, когда его все-таки обнаруживают (случай мадам де Лафайет).

Обилие вариантов и форм феминизма в XX в. сочетается со своеобразным чередованием «приливов» и «отливов» этого движения, с некоторой последовательностью его «волн». Выход в 1949 г. книги Симоны де Бовуар «Второй пол» стал ярчайшей вехой в истории «второй волны» феминизма и важнейшим переломным моментом этой истории. По существу, именно Бовуар, хотя она и использовала в названии слово «sexe» (а не «genre»), придала женскому вопросу подлинно гендерный¹, социокультурный характер. Впервые проблема эмансипации женщин осмыслялась столь глобально, «охватывала историю, мифологию, культуру, сексуальность»². И одновременно впервые феминизм приобрел столь явный личностный характер. Как пишет Элен Эмон, «редко когда книга, написанная женщиной о женщинах, бывает способна вызвать столь яростные споры»³. В первую же неделю после публикации было продано 20 тыс. экземпляров «Второго пола», за короткое время книгу перевели на 121 язык⁴. Книга вызвала возмущение католической церкви (Ватикан занес «Второй пол» в Индекс запрещенных книг) и восторг сторонников признания прав женщин, она заставила говорить о себе самые известные журналы и газеты, в полемику включились яркие знаменитости тех лет – Жюльен Бенда, Франсуа Мориак, Эмманюэль Мунье, Роже Нимье и др. Впрочем, полемика вокруг «Второго пола» сопровождает книгу вплоть до сегодняшнего дня: не случайно, когда через пятьдесят лет после ее выхода К. Роджерс опубликовала интервью с одиннадцатью известными французскими феминистками 1990-х годов – Ф. Армengo, Э. Бадинтер, Ш. Шаваф, К. Дельфи, К. Готье, Ж. Алыми, С. Кауфман, Ю. Кристевой, А. Леклер, М. Ле Деф и

¹ Обычно утверждают, что понятие «гендер», как и «гендерные исследования», родилось в американской науке. О французских корнях «гендера» см.: *Offen K. Le gender est-il une invention américaine? // Clio. – 2006. – N 24. – P. 291–304.*

² *Bonnet M.-J. De l'émancipation amoureuse des femmes dans la cité. Lesbiennes et féministes au XX siècle // Les Temps modernes. – 1998. – Mars-avril. – N 598. – P. 99.*

³ *Hémond E. Les filles ont-elles peur du sport ? // Multisport. – Vol. 21. – N 2. – P. 1.*

⁴ Так, на английский язык «Второй пол» был переведен уже в 1952 г. Русский перевод, однако, появился довольно поздно – в 1998 г. Книга до сих пор запрещена в Иране. Стойкий интерес ко «Второму полу» проявился и в том, что при постоянных переизданиях книги даже через 30 лет, в 1978 г., она была распродана только во Франции в количестве 38 тыс. экземпляров.

М. Перро, — она назвала сочинение Бовуар «наследием, вызывающим восхищение и возмущение»¹.

Споры касались наиболее новаторских черт сочинения Симоны де Бовуар: ей удалось повернуть к гендерной проблематике философию экзистенциализма, соединить две, по сути, враждующие теории — марксизм и психоанализ, не принимая полностью положения ни одной из них, но, кроме того, — продемонстрировать, что «возможно быть интеллектуалкой и иметь любовные романы» (отзыв Жаклин Фельдман). Идеи Бовуар демонстрировали ее глубокое знание философских течений прошлого и настоящего (Гегеля, Маркса, Ницше, Фрейда и др.) и одновременно интеллектуальную независимость даже от Сартра, с которым она, по общему признанию, вела постоянный диалог² и по отношению к которому сохраняла оригинальность своих воззрений.

Симона де Бовуар не намеревалась в идейном плане продемонстрировать непрерывность связи с суфражизмом и другими женскими движениями довоенной поры, которые, как полагают специалисты, переживали тяжелый кризис³. Она повела разговор прежде всего о личном выборе современной женщиной ее жизненного поведения⁴. Причем ей было необходимо подчеркнуть не наличие «вечно женственного», а общность, универсальность чело-

¹ *Rodgers C. Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir. Un héritage admiré et contesté.* — P.: L'Harmattan, 1998.

² См. подробнее: *Kail M. Le masculin et le féminin. Sartre et Beauvoir, regards croisés* // Sens public. Revue électronique internationale. — 2007. — 04. — Mode of access : http://www.sens-public.org/article.php?id_article=427.

³ См. об этом: *Bard Chr. La crise du féminisme en France dans les années trente. L'impossible transmission* // Les cahiers du CEDREF. — 1995. — N 4–5. — P. 13–27.

⁴ Не случайно феминизм Бовуар часто называют «личностным» (*personnel*). Не случайно также, что вторым по степени влиятельности называют одно из автобиографических сочинений писательницы — «Воспоминания благонаправленной девицы» (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958). Замечу, что принятый у нас перевод — «Воспоминания благовоспитанной девицы» — неточен не только формально-лексически (во французском заглавии стоит слово «rangée», а не «honnête»), но и по существу, поскольку понятие «благовоспитанности» в культуре Франции имеет особые коннотации, не столько «буржуазные» (как в семье Симоны), сколько «аристократические». См. подробнее: *Stanton D.C. The aristocrat as art: a study of the honnête homme and the dandy in seventeenth and nineteenth-century French literature.* — Columbia: Columbia univ. press, 1980.

веческой природы¹, демистифицировать так называемый «женский удел». Это сделало закономерным приход Бовуар в 1970-е годы в ряды феминисток (которых она выслушивала, поддерживала, но никогда не поучала, по словам Кристины Дельфи²), однако не означало, что в 1949 г. она ставила перед собой задачу написать феминистический труд, а не более универсальное философско-социальное исследование. С точки зрения С. де Бовуар, если мужчины в процессе социального опыта формируются в субъектов, то женщины предназначены выполнять роль «второго пола», репрезентируют прежде всего свой «genre», гендер. Ключ социального подавления женщины она видит во внушении обществу идеи о том, что биологическая половая принадлежность – это судьба, что женщина обречена на инертность, на неизбежное репродуцирование, а не изменение, как мужчина. В силу этого порыв женщин к свободе обуславливает восстание плоти, отказ быть только плотью. И одновременно этот порыв, полагает Бовуар, требует откровенного обсуждения, проблематизации вопросов плоти и женской сексуальности. В момент появления «Второго пола» («*Le deuxième sexe*»), когда вообще не было принято публичное обсуждение сексуальных проблем, само слово «sexe», помещенное в заглавие книги, производило сильный эпатажный эффект³.

Как выразилась на 60-летнем юбилее выхода книги С. де Бовуар Ю. Кристева, «Второй пол» «создал скандал и школу»⁴. Действительно, писательницы-феминистки откликнулись на книгу С. де Бовуар своеобразными ответами-продолжениями бовуаровской рефлексии: среди них – «Комплекс Дианы» (1951) Франсуазы Обонн, «Последняя рабыня» (1956) Тайд Монье, «Время женщин» (1958) Селии Бертен и т.п. Эти более молодые последовательницы С. Де Бовуар, в отличие от нее самой (которая «без славы Ж.-П. Сартра не имела бы такого авторитета»⁵), строили свою

¹ *Stistrup Jensen M.* La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine // *Clio*. – 2000. – N 11.

² *Les héritages de Beauvoir / Un hommage de Christine Delphy*. – Mode of access: <http://libertaire.free.fr/delphy5html>.

³ Свидетельство Эстер Бенбасса (*Benbassa E.* Simone de Beauvoir, notre contemporaine? // 2050. La Revue de la fondation pour l'innovation politique. – 2008. – Avril. N 7. – P. 110).

⁴ *Kristeva J.* Le «Deuxième sexe» 60 ans après // *Salon du Livre. Île de Ré*. 8 août 2009. – Mode of access: <http://www.kristeva.fr/deuxiemesexe.html>.

⁵ *Chaperon S.* Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir // *Clio*. – 2001. – N 13. – P. 104.

карьеру, не будучи обязанными ни мужьям, ни друзьям-мужчинам, однако строили ее в значительной степени по бовуаровским «лекалам».

Но дело не ограничилось одним только воздействием на французскую культуру. По верному утверждению Карен Оффен, «красноречивая формула Симоны де Бовуар – “Женщиной не рождаются, ею становятся” – вдохновила многих читательниц по обе стороны Атлантики»¹.

Специфика этого вдохновения достаточно сложна. С одной стороны, «Второй пол» многими признается «Библией феминизма»², «краеугольным камнем» феминистического движения. Эти оценки были особенно актуальны для феминизма 1960-х и начала 1970-х годов, когда шел процесс роста и институционализации женских социальных движений: по наблюдениям С. Шаперон, в этот период произошла демографическая стагнация, матримониальные ценности были поставлены под вопрос, увеличилось число разводов, женская активность переместилась из дома на работу³. В это время слова автора «Второго пола» о том, что женщина должна стремиться к «экономической независимости... достижению собственных целей», к «непосредственной связи с обществом»⁴, ее идеи «трансцендентной женщины», ломающей границы традиционной женской судьбы, ее критика мифологизации материнства и т.п. рассматривались как фундамент и теоретическая основа движения феминисток. Как заметила К. Сент-Илэр, «в 1970-е годы содержание дихотомии секс / гендер было ясным: речь шла о том, чтобы разорвать связь между биологическим полом и характером мужчины и женщины, выявить социокультурные параметры половой идентичности, противопоставить социальные отношения или конструкции полов идее натуральности

¹ Offen K. Le gender est-il une invention américaine ? // *Clio*. – 2006. – N 24. – P. 291.

² Yasue Ikasaki. Autour du «Deuxième siècle» de Simone de Beauvoir. Du féminisme égalitaire au féminisme différencialiste // *Etudes de langue et littérature françaises de l'Université de Hiroshima / Départemental bulletin papers*. – 2004. – N 23. – P. 23.

³ Chaperon S. La radicalisation des mouvements féminins français de 1960 à 1970 // *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. – 1995. – Octobre-décembre. N 48. – P. 62.

⁴ Бовуар С. де. Второй пол: В 2-х т. – М.; СПб.: Прогресс, 1997. – С. 755.

различий между мужским и женским, короче, показать, что гендер не обязательно порождается биологическим полом»¹.

С другой стороны, как сама С. Де Бовуар не рассматривала изначально свою книгу в качестве феминистического сочинения², так и некоторые феминистки «второй волны» и более поздних поколений полагали, что «Второй пол» представляет собой скорее антифеминистическое сочинение, ибо рассматривает «женственность» как недостаток, который необходимо в некотором смысле устранить. Пафос эссенциалистского феминизма 1970-х годов состоял в утверждении различия между полами, а не в поисках социального равенства³. В частности, Франсуаза Коллен, основательница первого феминистского журнала «Кайе де Гриф» в 1973 г., утверждала, что даже не смогла прочесть «Второй пол» до конца и нашла в этой книге только «пуританство и отрицание женского». Современные сторонники эссенциализма находят в книге «воспроизведение известных стереотипов», созданных давлением на писательницу груза «мужской культуры»: «Она воспроизводит обычные клише суждений о литературной продукции женщин: это обращение к так называемым доэстетическим формам – письмам, дневникам, т.е. к жанрам, ограниченным субъективностью, больше рисующим атмосферу, а не создающим историю... в женском языке конкретно чувственного больше, чем абстрактной элегантности, его царство – природа»⁴.

¹ *Saint-Hilaire C. Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie de sexe // Les limites de l'identité sexuelle / Sous la dir. De D. Lamoureux. – Montréal: Les éditions du remue-ménage, 1998. – P. 63.*

² Как замечает Сандрин Дофен, в этом сочинении «Симона де Бовуар не выражает никакой особой симпатии к феминистическим движениям той эпохи» (*Dauphin S. From Socialism to Radical Feminism: Militant Foundations in Simone de Beauvoir's Work // Labyrinth. – 1999. – Vol. 1. – N 1. Winter [Electronic resource]. – Mode of access: <http://h2hobel.phl.univie.ac.at/~iaf/Labyrinth/Dauphin.htm>*).

³ Это, в свою очередь, вызывает у некоторых сторонников феминизма как борьбы за равенство между полами обвинение эссенциалистов в антифеминизме. Так, по мнению мужчины – сторонника феминизма Т. Лансело-Вьяннэ, «быть феминистом значит оспаривать эссенциалистские теории, оправдывающие подчиненность женщин» (*Lancelot-Viannais T. Le féminisme au masculin. Entretien avec M. Maruani et Ch. Rogerat // Travail: genre et société. – 2001. – N 5. Mars. – P. 8*).

⁴ *Stistrup Jensen M. La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine // Cléo. – 2000. – N 11. [Electronic resource]. – Mode of access: <http://cleo.revues.org/index218.html>*.

Оценки подобного рода, однако, не вполне адекватны основным идеям «Второго пола». Стремясь заставить мужчин признать равенство с ними женщин, Бовуар отнюдь не предполагала тождества полов¹, притом что весьма решительно утверждала необходимость для женщин «стать такими же умными», как и мужчины². Тем самым она вступала в полемику с теми, кто, начиная по крайней мере со св. Августина, полагал, что женский разум более слаб, чем мужской, и, стало быть, считал закономерным подчиненное положение женщин в общественной жизни. В эту линию, в частности, вполне вписывается и психоанализ, поскольку он трактует женщину как «кастрированного мужчину», приписывая ей непреодолимое ощущение жертвы и, как следствие, «естественную», природную, врожденную слабость рационального начала: «Мужчина – это интеллект, женщина – чистый инстинкт»³. Указывая на сексизм подобных представлений, канадская исследовательница одновременно говорит об их популярности в период развития постмодернистского феминизма: «Сегодня утверждения обусловленного полом феминитюда⁴ как процесса, формирующего натуру, подхватывают эту идею (превосходства женской чувственности, инстинктивности над мужской рациональностью. – *Н. П.*), укрепляя презрение к постулату, унаследованному от Симоны де Бовуар, почти век тому назад провозгласившей, что женщиной не рождаются, а становятся»⁵.

Постмодернистский феминизм (или феминизмы, как предпочитают говорить те исследователи, которые подчеркивают его необычайное разнообразие) 1980-х годов не только не прошел мимо «Второго пола», но и интенсифицировал споры вокруг книги. С одной стороны, неверие постмодернизма «в Истину, Объектив-

¹ «Отрекаясь от женских свойств, женщина не приобретает мужских» (*Бовуар С. де. Второй пол... С. 761*).

² *Jeanson F. Simone de Beauvoir, ou l'entreprise de vivre.* – P.: Seuil, 1966. – P. 255.

³ *Sagara Martín C. L'éternel féminin ou la construction de l'altérité féminine // Actes du Xie colloque de l'Association des Professeurs de Philologie française de l'Université Espagnole.* – Université de La Rioja: Ed. CD, 2004. – P. 770.

⁴ Это слово, образованное по аналогии с «негритюдом», обозначает совокупность сходных с последним идей самобытности, самодостаточности, исключительности – но не расовой, а половой, является обозначением одного из течений постмодернистского феминизма.

⁵ *Sagara Martín C. L'éternel... P. 771.*

ность, Универсальность»¹ усиливало критическое отношение к бовуаровскому универсализму. Естественно поэтому, что, по наблюдению С. Шаперон, «с конца 1980-х годов мы несомненно присутствуем при своего рода возвращении к битве со “Вторым полом” и его автором. Легко высказываются критические, а то и горькие суждения»². С другой стороны, деконструкция дихотомии равенство/различие полов, как и всяких оппозиций и иерархий, способствовала более терпимому отношению постмодернизма к основным положениям бовуаровской книги, к пониманию двойственности и неоднозначности ее позиции.

Действительно, несмотря на часто повторяющиеся инвективы, книга Симоны де Бовуар отнюдь не однозначно трактует те категории, которые относят к сфере женского. С ее точки зрения, подлинная женственность связана с понятием «трансцендентности»: «Только в активной, производительной деятельности женщина обретает свою трансцендентность. Только реализуя свои собственные проекты, она самоутверждается как реальный субъект, соотнося свою деятельность с достижением поставленных целей; добываясь денег и прав, она обретает себя и испытывает чувство ответственности»³. В интервью, данном в середине 1960-х годов, писательница выражается еще яснее: «Что важно, так это не впадать в абстрактный феминизм, отрицая, например, существование женственности под предлогом того, что она – не данность природы, а факт культуры: я решительно против этого! Утверждать, что больше не существует различия между мужчинами и женщинами, поскольку у них сегодня равные шансы и равная свобода, – это абсолютно глупо»⁴.

Пожалуй, среди «эссенциалистских» феминисток только Ю. Кристева практически без оговорок приняла бовуаровскую идею женской «трансцендентности», увидев в ней проявление свободы как несогласия и выход за собственные пределы и сформулировав свои намерения как добавление собственных идей к идеям автора «Второго пола», а не опровержение их или противо-

¹ Baril A. Judith Butler et le féminisme postmoderne: Analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé. Mémoire. – Sherbrooke : Univ. de Sherbrooke, 2005. – P. 44.

² Chaperon S. Simone de Beauvoir, cinquante ans après, le Deuxième sexe en héritage // Le Monde diplomatique. 1999. – Janvier. – P. 27.

³ Бовуар С. де. Второй пол: В 2-х т. – М.: СПб.: Прогресс, 1997. – С. 759.

⁴ Jeanson F. Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre. – P.: Seuil, 1966. – P. 263.

стояние им¹. Вместе с тем, по мнению Ю. Кристевой, С. де Бовуар дебиологизирует женщину своим утверждением, что «женщиной не рождаются», тогда как развитие биологических наук позволяет утверждать, что женщиной именно рождаются, хотя это не означает автоматически рождения личности – женское «я» лишь после рождения переживает постепенное становление. Более того, Ю. Кристева выступает против того, что она называет бовуаровским «отвращением к органическому телу». Концепция женского тела во «Втором поле» является объектом критики у всех феминисток, вошедших в литературу с 1970-х годов. Наиболее известные из них – Элен Сиксу, Юлия Кристева и Люс Иригарэ.

По мнению японского исследователя Яцуэ Икасаки, «эгалитарный феминизм» Бовуар, откровенный разговор «фаллической женщины» о женской сексуальности, о контрацепции и абортах, универсалистские устремления «Второго пола», т.е. стремление доказать социальное и интеллектуальное равенство с мужчинами², выразительно противостоит теориям дифференцирующего феминизма, представленного названными фигурами³. Основательница (1976) и руководительница Центра изучения женщин, влиятельный теоретик феминизма Элен Сиксу жаждет в своем творчестве продемонстрировать «то, что ни один мужчина испытать не может»⁴ уже по причине специфики женской телесности: «Жизнь становится текстом посредством моего тела. Я сама уже являюсь текстом. История, любовь, насилие, время, работа, желание вписаны в мое тело, я предоставляю себя для того, чтобы слышать “фундаментальный язык”, язык-тело, в которое переводятся все языки предметов, действий и людей в моей собственной груди, совокупность реального, вошедшего в мою плоть, воспринятого моими нервами, чувствами, активностью клеток и спроецированного, проанализированного, перестроенного в книгу»⁵.

Если анализ женского тела в книге Бовуар строился на парадоксе: «Тело обретает смысл, выработанный духом, свободой, проектом, и эти элементы располагаются со стороны трансценден-

¹ Kristeva J. Le «Deuxième sexe»... Op.cit.

² «Для того чтобы стать полноценным, равным мужчине индивидом, женщине должен быть доступен мир мужчин так же, как мужчине доступен мир женщин», – Бовуар С.де. Второй пол... Там же. – С. 763.

³ Yasue I. Autour... Op. cit. – P. 27–28.

⁴ Cixous H. La Venus à l'écriture. – P.: UGE, 1977. – P. 61.

⁵ Ibid. – P. 57.

ции, тогда как само тело располагается неизбежно со стороны имманенции, превращая женщин – и только их одних (хотя не только женщины обладают телом) – в вид, а мужчин в индивидуумов»¹, то Э. Сиксу трактует женское тело иначе. По точному суждению М. Стиструп Йенсен, Сиксу не рассматривает его как орудие угнетения, напротив, тело у нее становится преимуществом, способствует рождению «женского письма»². Это понятие, впервые появившееся в текстах Э. Сиксу в 1975 г., быстро приобрело популярность, но требует некоторого пояснения. «Женское письмо» – не любой текст, написанный особой женского пола, а гендерный феномен, предполагающий, во-первых, усиление устности, «орализацию языка», во-вторых, тесную связь «языка» и «тела», в-третьих, «деперсонализацию» как специфически женскую способность открыться навстречу другому. С точки зрения Э. Сиксу, как только женщины возьмут слово³, творя «письмо» «телом», «женское воображаемое» активно вторгнется в язык⁴.

Ю. Кристева критически относится прежде всего к трактовке Бовуар материнства как инстинкта, реализация которого отбрасывает женщину назад, к несвободе: «Анализировать материнство как мазохистскую обязанность, возложенную на женщин, как это делает Симона де Бовуар, кажется мне действием, принадлежащим ушедшей эпохе»⁵. При этом она, в отличие от Э. Сиксу, не принимает идеи «женского письма», противопоставляет процесс «материнской семиотики» «символическому» социальному языку, кото-

¹ *Lamoureux D.* Le paradoxe du corps chez Simone de Beauvoir // *Labyrinth. International journal for Feminist Theory and Cultural Hermeneutics*. [Electronic resource]. – 1999. – Vol. 1. – N 1. – Mode of access: <http://h2hobel.phl.univie.ac.at/~iaf/Labyrinth>.

² *Stistrup Jensen M.* La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine // *Clio*. – 2000. – N 11. [Electronic resource]. – Mode of access: <http://clio.revues.org/index218.html>.

³ Идея «молчания», «немоты» женщин в истории, отсутствия «женского дискурса» вплоть до последнего времени, при всей ее популярности, может быть, безусловно, оспорена: очевидно, что женщины высказывались – и часто очень весомо, начиная еще с античных времен.

⁴ Следует заметить, однако, что желаемая феминизация языка – утопична, хотя бы потому, что, как заметила Каталина Сагарра Мартин, мужчины охотно поддерживают концепцию специфичности женского языка-тела, поощряют женскую иррациональность, ибо «она препятствует демистификации их (мужчин. – Н. П.) власти» (*Sagara Martín C.* L'éternel féminin... Op. cit. – P. 773).

⁵ Цит. по: *Rodgers C.* Le Deuxième sexe de Simone de Beauvoir. Un héritage admiré et contesté. – P.: L'Harmattan, 1998. – P. 198.

рый предстает «отцовским», и полагает, что «женское» выявляется лишь в разрывах «символического».

Люс Иригарэ, по мнению Ясуэ Икасаки, больше, чем Сиксу или Кристева, опирается на идеи Симоны де Бовуар: она, как и ее предшественница, видит в социальном устройстве общества принципы патриархата, где универсальным субъектом является исключительно мужчина¹. Но если автор «Второго пола» полагает необходимым вовлечь женщин в сферу универсального, то Иригарэ, критикуя универсализм, отказывается от него как от пути утраты женской специфичности. Она стремится не к социальному освобождению женщин, а к освобождению «женственности» от патриархального дискурса: «Вступление женщин в публичный мир, социальные отношения между ними и мужчинами требуют культурных, в частности лингвистических изменений»². С точки зрения Л. Иригарэ, единственное место, в котором может публично выразить себя женщина, – это мистический дискурс: в нем особенно отчетливо проявляет себя связь языка и тела.

Разговор о «женском письме», о специфике женского дискурса и его лингвистическом своеобразии неизбежно влечет за собой постановку вопроса о соотношении феминистической теории с художественным творчеством. Нельзя сказать, что «Второй пол» не затрагивал эту проблему, однако Симона де Бовуар ценила творчество женщин не слишком высоко за редким исключением: Колетт, Дж. Элиот, В. Вулф – «по пальцам можно пересчитать писательниц, которым удалось одолеть данность в поисках ее сокровенного смысла»³), поскольку видела в нем проявление конформизма и отсутствие универсального взгляда на проблемы: «Женщина пока еще удивлена и польщена тем, что ее допускают в мир мыслей и искусства, т.е. в мир, принадлежащий мужчинам. <...> Она делает ставку на надежные конформистские ценности и вносит в литературу лишь такие личные ноты, которые от нее ждут»⁴.

По мнению автора «Второго пола», обычная тематика «женской литературы» – описание любви и природы, душевные излияния, а обычная манера – любительская. Разумеется, Бовуар не от-

¹ Yasue Ikasaki. *Autour...* Op. cit. – P. 29.

² Irigaray L. Je, tu, nous. Pour une culture de la différence. – P.: Grasset et Fasquelle, 1990. – P. 77.

³ Бовуар С. де. Второй пол... Там же. – С. 788.

⁴ Бовуар С. де. Второй пол... Там же. – С. 785.

рицает потенциал женского творчества, более того, она подчеркивает: «...ситуация женщины, а не какие-то ее таинственные особенности, объясняет пределы ее личностного развития. Следовательно, будущее широко открыто для нее»¹. Понимая литературу (а также живопись, философию) как «те сферы искусства, где мир перестраивают заново на основе человеческой свободы»², Бовуар полагает, что перед женщинами-писательницами стоит не задача выражения «женственности», а, напротив, выход за ее ограниченные пределы в область универсального и профессионального литературного творчества.

Через 50 лет после появления «Второго пола» Поль Констан отмечает те же проблемы литературного творчества женщин-писательниц: «Когда мужчина пишет о мужчинах, он пишет о человеческом уделе; когда женщина пишет о женщинах, она создает женскую литературу. В течение двадцати лет я должна была открещиваться от того, что я пишущая женщина. В течение двадцати лет я должна была доказывать, что, вовсе не отказываясь быть женщиной, которая пишет, я прежде всего – писатель»³. П. Констан полагает, что отношение к «женскому письму» делит писателей на две группы – его сторонников и противников, либо оценивающих эстетические качества такого письма негативно, либо отрицающих самое существование данного феномена.

Современная французская литература насчитывает длинный ряд писательниц-феминисток, сосредоточенных как на теоретической разработке, так и на художественном воплощении «женского письма». Новый язык феминистической литературы – это, как у Элен Сиксу, «язык тела» или, как у Шанталь Шаваф, «материнская речь». Анализ феминистических романов, представленный современными филологами, ярко демонстрирует, что при жанрово-стилевом разнообразии их (например, Ш. Шаваф разрабатывает популярный в постмодернизме жанр «автофикциональной биографии», Р. Детамбель ведет стиливые поиски в духе писателей группы УЛИПО – Ж. Перека, Р. Кено и т.п.⁴) все их авторы охвачены стремлением запечатлеть в произведениях особый литературный

¹ Бовуар С. де. Второй пол... Там же. – С. 790.

² Там же. – С. 788.

³ Constant P. Qu'est-ce qu'une femme... Op. cit.

⁴ Rye G., Worton M. Women's writing in contemporary France: new writers, new literatures in the 1990s. – Manchester: Manchester univ. press, 2002. – P. 53–54, 65–66, 93 et al.

язык, предполагающий даже не стиль (проявляющийся на уровне сознания), а «письмо» как бессознательное выражение женского «тела». Так, Шанталь Шаваф в романе «Заалтарная картина» (*Retable*, 1974) и последующих сочинениях утверждает женственность посредством интенсивной сексуальности. «Тело, превращенное в язык письма или речи, дает жизнь словам и синтаксису», — полагает она. По ее мнению, в результате выработки «женского письма» «роман — более не техника художественного вымысла, он — работа жизни, заключенной в тюрьму и освобождающейся из нее посредством письма, подобно тому как мать освобождается от бремени. Такой роман, биологический по своей природе и аффективный, позволяет приблизить чувственное»¹. Элен Сиксу в «Третьем теле» создает «раздражающее», провокативное письмо, восхваляющее освобождение женщины посредством деконцентрации, рассеивания повествования².

Таким образом, для современных писательниц-феминисток на повестке дня стоит борьба не за социальные права женщин и освобождение нравов (в этой области, не без участия идей С. де Бовуар, уже достигнуто весьма многое, социальные требования были во многом удовлетворены), а за утверждение женственности, женской идентичности посредством литературного творчества. Может быть, поэтому в середине 1980-х годов целостность феминистического движения уступила место наличию творческих индивидуальностей женщин-писательниц, не принадлежащих к определенному течению, движущихся — каждая — своим путем, создавая не общую идеологию, а личностное письмо. К писательницам такого рода А. Бурен относит Б. Бек, Ф. Саган, К. де Ривуайр, С. При, Ф. Малле-Жорис, Д. Мален и некоторых других³.

Сегодня, полагает литературовед, писательницы также стремятся продемонстрировать независимость от общих настроений, от выходящего из моды феминизма. Об этом свидетельствуют данные проведенного им опроса. Кристиана Барош, в частности, вспомнив обнаруженные ею при переезде на новую квартиру книги феминистического издательства «Фам», заявила: «Я не отрицаю их необходимости в семидесятые годы, но будем откровенны, пе-

¹ Цит. по: *Garcin G. Le Dictionnaire, littérature française contemporaine*. — P.: Fr. Boivin, 1988. — P. 123.

² *Bourin A. Aujourd'hui: roman féministe ou roman féminin* // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. — 1994. — N 46. — P. 135.

⁴ *Ibid.* — P. 137.

речитывать их было выше моих сил, опускались руки. Не осталось ничего, кроме немодных, конъюнктурных писаний, не имеющих литературных достоинств»¹. Другая писательница молодого поколения, Доминика Бона, признает за феминизмом историческую ценность: он был необходим, «когда женщины не имели права голосовать, когда их зарплаты были меньше, чем у мужчин. Сегодня этого, к счастью, нет. Мачизм, за некоторым исключением, исчерпал свое время. Женщины могут существовать свободно, фигурально выражаясь, не надевая брюк, т.е. не маскулинизируясь, но и, тоже фигурально, не надевая юбки, т.е. не сверхфеминизируясь»². Значение феминизма в прошлом признает и Анни Эрно: «Феминизм изменил литературу и жизнь (как мужчин, так и женщин). Для женщин-писательниц говорить о женском теле и эротизме – больше не преступление». Свою родословную А. Эрно ведет при этом не только от активисток феминистического движения, но – шире – от женщин-писательниц самого разного типа. По мнению Анн Браганс, «феминизм не является первоочередной заботой современных романисток», а для Кристины Лепарр «феминизм – лишь морщинка в стоячих водах французской женской литературы». Поль Констан, однако, считает, что «следы феминистических требований еще есть в автобиографических произведениях женщин, которые отчетливо стремятся говорить не так, как их матери»³. И хотя современные молодые женщины не хотят быть феминистками, подчеркивает П. Констан, их романы содержат феминистические идеи уже потому, что представляют собой не «розовые» описания, а жесткие и жестокие жизненные наблюдения.

Признавая значение женственности, современные писательницы – эмансипированные, дипломированные, на равных с мужчинами встроены в общество, т.е. так или иначе пользуются плодами социально-политических движений феминизма и положений, высказанных в знаменитой книге С. де Бовуар⁴.

¹ Bourin A. Aujourd'hui: roman féministe ou roman féminin // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. – 1994. – N 46.

² Ibid.

³ Ibid. – P. 138.

⁴ Обзор современного феминистического романа 1990-х годов – К. Анго, М. Даррьёсек, Р. Детамбель, С. Жермен, М. Редонне и др. – см. в кн.: Rye G., Worton M. Women's writing in contemporary France: New writers, new literatures in the 1990s. – Manchester: Manchester univ.press, 2002.

Можно заметить, например, что феминистическая литература во всех ее вариантах выступает против представления о женщине как о субъекте, нуждающемся в обязательной встрече с Прекрасным принцем¹. И в этом смысле так называемая «женская проза» (состоящая прежде всего из любовных романов), предназначенная практически исключительно для женщин-читательниц, противостоит феминистской прозе, даже той, которая использует «женское письмо» и апеллирует к анализу «женственности». Однако это не означает, что между двумя литературными течениями – собственно феминистическим и женским – не происходит своеобразного взаимодействия.

Так, экранизация некоторых феминистических произведений – в частности книги Сюзанны Жакоб «Лора Лор» (1989, режиссер Бригитта Сорьоль) и «Самодельной повести» Маргарет Этвуд (1990, режиссер Фолькер Шлендорф) – трансформирует их в «женские фильмы»². А Кристина Детре и Анна Симон, исследующие идеологию семейности у современных романисток, отмечают в их сочинениях парадоксальное смешение самых затертых «женских» клише и самой смелой «феминистической» порнографии: «Хотя множество писательниц подчеркивают сексуальные способности и желания героинь, они все равно основываются на традиционной концепции любви, любовной пары и семьи»³.

По мнению ученых, уже издательская практика подобных романов построена таким образом, что авторов стремятся показать в их «естественной» женской роли матери и хранительницы домашнего очага. Притом что ни один мужчина-писатель не представлен читателям как «отец семейства, муж», независимо от тематики его сочинений. Даже знакомя читателей со «специалисткой по нравоописательным эротическим романам» Ф. Реу, издатели сообщают, что она «замужем, имеет троих детей и преподает в деревенском коллеже». Кроме того, в текстах самих романов, в их сюжетах смелая демонстрация женского эротизма сочетается с показом устойчивых женских функций – ведения домашнего хозяй-

¹ «Феминизм – это когда не рассчитываешь на Прекрасного принца» – ироническое, но от этого не менее точное (и притом универсальное) определение феминизма, которое дал известный писатель начала XX в. Жюль Ренар.

² *Lahaie Chr.* Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe // *Recherches féministes*. – Montréal, 1994. – Vol. 7. – N 2. – P. 92.

³ *Détrez Chr., Simon A.* L'idéologie de familialisme chez les romancières contemporaines // *RiLUnE*. – 2005. – N 1. – P. 15.

ства, воспитания детей (пример – последняя книга И. Фрэн «Счастье заниматься любовью на своей кухне и наоборот», 2004). В книге Камиллы Лоран «Любовь, роман» жесткие описания сексуальных сцен, встреч с любовником чередуются с рассказом о супружеской жизни, героиня новелл Франсуазы Семпер смотрит порнографические фильмы, пока ее дети находятся в школе, и хранит кассеты с этими фильмами на кухонной полке; и т.д. В результате оказывается, что даже беспорядочный секс и множество любовников становятся либо средством создать семью, либо гарантией ее сохранения¹. Сопоставляя сюжеты романов и новелл о женских судьбах со статьями в женских журналах, ученые обнаруживают, что пропаганда сексуальной свободы, содержащаяся в этих изданиях, по существу, малоэффективна: большинство женщин не принимают подобной свободы. «Моральные ценности не исчезли с утратой влияния церкви, они стали светскими»².

Пестрота картины женской литературы, включающей в себя «феминистическую» и «женскую» ипостаси, дополняется произведениями и саморефлексией тех писательниц, которых нельзя отнести ни к тому, ни к другому течению. Например, Николь Авриль вообще не считает, что женская литература – это нечто другое, нежели литература феминистическая или мужская, она призывает: «Давайте работать, творить, создавать сильные произведения – и дискуссия (о “женской” или “феминистической” литературе. – Н. П.) не будет иметь никакого смысла»³. Ортанс Дюфур признается, что никогда не любила выражения «женская литература»: «...часто в моих книгах действует женщина. Однако порой обо мне в качестве комплимента говорят: “Она пишет, как мужчина”», а Ирен Фрэн высказывается еще решительнее: «Действие, которое совершает человеческое существо, обращаясь к литературе, по существу не имеет половых признаков, оно просто человеческое». В том же духе размышляет и Доминика Бона: «Женская литература – категория, выдуманная критиками, чтобы создать некую классификацию и тем облегчить чтение. Для меня нет нескольких литератур, нет нескольких человечеств». В конечном итоге крайности такой позиции приводят к отрицанию не только литературной специфичности женских сочинений, но и «женственности»

¹ *Détrez Chr., Simon A. L'idéologie de familialisme chez les romancières contemporaines // RiLUnE. – 2005. – N 1. – P. 18–19.*

² *Ibid. – P. 23.*

³ *Bourin A. Aujourd'hui... Op. cit. – P. 139.*

как таковой. В частности, молодая писательница, автор романа «Безголовая женщина» Марлен Амар говорит: «Я не верю в женскую специфичность, в особую женскую чувствительность. Я верю в силу образования, в биологическую, семейную, социальную наследственность, во влияние индивидуальной или коллективной истории. Когда роман хорош, мне кажется, у него нет пола»¹.

В этом последнем утверждении нет, как кажется, ничего, что противоречило бы представлениям Симоны де Бовуар, женщины более широких воззрений, чем только феминистические. Закономерно поэтому, что Эстер Бенбасса, руководитель учебного процесса в Высшей школе практического образования при Сорбонне, обратившись в 2008 г. к анализу значения наследия С. де Бовуар для современности, увидела во «Втором поле» «не феминистский манифест, а выражение гуманизма»². Именно это обстоятельство является, с ее точки зрения, причиной непреходящей актуальности книги. Притом что полемика с идеями Бовуар продолжается до сегодняшнего дня, притом что сегодняшние сторонники феминизма обращены к изучению отличия женщины от мужчины, к выявлению сущности «женственного», «поиск идентичности, который мы ведем любой ценой (а сегодня еще и в условиях быстро ширящейся глобализации), желание различия, которое в нас обитает, вовсе не делает ненужной рефлексию Симоны де Бовуар, напротив, выводит ее в центр современных забот. Разве право на различие не может сочетаться с проектом свободы, со стремлением взять в собственные руки ход своей жизни? Женщина, вечный Другой по отношению к мужчине, не пытается стать вторым мужчиной, но, скорее, стать финансово независимой, отвечающей за свою судьбу женщиной, отстаивавшей свою свободу, чтобы вести свободный диалог с мужчиной, для которого она по-прежнему остается Другим»³.

Современность творчества Симоны де Бовуар весьма наглядно демонстрируют материалы, подготовленные к столетию писательницы (2008)⁴ и к 60-летию со дня выхода «Второго пола»

¹ Bourin A. Aujourd'hui... – Op. cit. – P. 140.

² Benbassa E. Simone de Beauvoir, notre contemporaine? // 2050. La Revue de la fondation pour l'innovation politique. – 2008. – Avril. N 7. – P. 111.

³ Ibid.

⁴ Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents / Sous la dir. de Th; Stauder. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008.

(2009) . Соглашаясь со Т. Стодером в том, что и сегодня Симона де Бовуар «вдохновляет феминистическую теорию, отнюдь не становясь экспонатом в воображаемом музее пионеров эмансипации»¹, следует добавить, что писательница не меньше вдохновляет и художественную практику начала XXI столетия, являясь не объектом подражания, а активизирующей силой и примером свободного творческого созидания.

¹ *Stauder Th.* Introduction // *Simone de Beauvoir cent ans...* – Op. cit. – P. 9.

Н.Н. Карлина

МУШКЕТЕРСТВО КАК ТИП МУЖСКОГО ПОВЕДЕНИЯ В РОМАНАХ ВАСИЛИЯ АКСЁНОВА

Известный современный философ Б.Н. Кашников, применив теорию справедливости к политической действительности в нашей стране, сделал вывод о том, что «советское общество следует понимать как иерархическое общество, в котором не было и следов равенства и свободы»¹. Поскольку равенство и свобода являются составляющими справедливости, отношение персонажа советской литературы к проблеме справедливости / несправедливости характеризует его в первую очередь.

Арестованному пятилетнему Василию Аксёнову, которого советская власть лишила родителей, трудно было увидеть справедливость мира. В детском интернате для детей политзаключенных от него требовали отказаться от своей фамилии. Твердость и добрый нрав помогли ему отстоять свое право на фамилию. Кстати, только благодаря этому факту через два года брату отца А.В. Аксёнову удалось найти и забрать племянника из интерната. Поскольку в СССР было справедливо только «то, что служит делу построения коммунизма» (Ленин), а родители В. Аксёнова, находясь на партийной работе (отец был председателем горсовета и членом ВЦИК) и напрямую участвуя в «построении коммунизма», именно за это и оказались в сталинских лагерях, то справедливость их сыну приходилось искать самостоятельно.

Свои представления об идеальном мироустройстве и личном участии в его создании В. Аксёнов и трое его казанских друзей-студентов реализовывали, перевоплощаясь в мушкетеров, по-

¹ Кашников Б.Н. Либеральные теории справедливости и политическая практика России. – Великий Новгород, 2004. – С. 249.

сколько в начале пятидесятих годов образец отношения к жизни и к дружбе был ими найден в знаменитом романе А. Дюма. Для них привлекателен был и мушкетерский игровой «мир, отличный от обыкновенного», и открывающаяся в игре «возможность для самозащиты»¹ от советского образа жизни с его идеей обязательного самопожертвования и несправедливостью в виде войны и сталинских репрессий. За плечами «мушкетерствующего» студента В. Аксёнова был уже опыт магаданской жизни. Полтора года, прожитые в столице ГУЛАГа, оказали на него огромное влияние: ведь там В. Аксёнов заканчивал школу, впервые в сознательном возрасте общаясь со своей матерью и ее окружением, состоявшим из ссыльных интеллектуалов, которые не только «тосковали по мировой культуре» (О. Мандельштам), но и были ее представителями в Магадане². Именно там Аксёнов принял эстафету либеральных ценностей у старшего поколения и научился предпочитать эволюцию революции. Но существует нечто, свидетельствующее о его врожденной ответственности, граничащей с рыцарством: десяти-двенадцатилетний Василий Аксёнов во время войны 1941–1945 гг. стоял в многочасовых очередях за хлебом, не допуская замены старшими родственниками.

Традиционное советское представление о разных типах справедливости, т.е. «раскол», по словам Б.Н. Кашникова, объясняется тем, что «идея эгалитарной справедливости (присущая современному западному обществу) противостоит здесь идее иерархической (статусной) справедливости, присущей обществу традиционному». Поскольку это концепции взаимоисключающие, то «одновременное присутствие их в качестве фундаментальных ценностей политического бытия обуславливает трагизм и неопределенность этого самого бытия»³. Трагизм бытия четверых казанских «мушкетеров» определялся тем, что их родители были либо убиты, либо репрессированы, либо находились на фронте.

Популярность «Трех мушкетеров» во всем мире, по мнению А. Моруа, «свидетельствует о том, что Дюма, наивно выражая че-

¹ Хейзинга Й. *Homo ludens*. – М., 1977. – С. 28.

² Зайчик И. Интервью с В. Аксёновым // *Караван историй*. – М., 2000. – № 10. – С. 234–253; Попов. Е. Территория Аксёнова // *Итоги*. – М., 1998. – 15.12. – С. 44–48; Дымарский В. Остров Аксёнов // *Российская газета*. – М., 2002. – 20.08. – С. 5.

³ Кашников Б.Н. *Либеральные теории справедливости и политическая практика России*. – Великий Новгород, 2004. – С. 38.

рез посредство своих героев свой собственный характер, отвечал той потребности в энергии, силе и великодушии, которая присуща всем временам и всем странам»¹. Несмотря на трагизм ситуации у четверых казанских «мушкетеров» тоже была потребность выразить свою «энергию, силу и великодушие».

В детстве многие себя воображали д'Артаньяном, но хотели быть похожими на Атоса, привлекательность которого для детей и юношей объясняется, по-видимому, его внутренним аристократизмом. Благородство Атоса (графа де Ла Фер) было «внутренним состоянием, а не только формой, принятой в обществе. Это жизнь по совести, чести, вне зависимости от перемен в общественном мнении. Может быть, именно поэтому она уважаема общественным мнением»².

В четверке³ «неразлучных приятелей» В. Аксёнов играл роль благородного Атоса, «крайне щепетильного в вопросах чести»⁴. Известно, что Атос соблюдал «непоколебимые принципы»: верность слову, способность поддержать товарища, нежелание терпеть малейшее унижение, милость к поверженному противнику, прямоту, умение хранить свои и чужие тайны, пожертвовать собой ради исполнения долга, стремление защищать слабых⁵. В этом списке явно не хватает «блестящих качеств ума» и «разностороннего образования» «весьма необыкновенного» Атоса.

Познакомившаяся с В. Аксёновым почти через десять лет Б. Ахмадулина свидетельствует, что аксёновский «внешний облик, его шарм – все это было скромным противостоянием», он «словно старше других был, с какой-то неизгладимой печатью на лбу и на душе»⁶. Здесь же Б. Ахмадулина отметила аксёновскую «любовь к дружбе». Все эти качества присущи Атосу А. Дюма.

¹ Моруа А. Три Дюма. – Минск, 1982. – С. 168.

² Попов В.Г. Объективность этических законов в системе образов романов А. Дюма // А. Дюма в России: Сб.статей под ред. М.И. Буянова. – М., 1996. – С. 97.

³ 2 октября 2007 г. «мушкетеры» встретились в Казани в последний раз и подтвердили автору этой статьи распределение ролей внутри своей группы: Атос – В. Аксёнов, Арамис – Р. Зулкорнеев, д'Артаньян – Ю. Акимов, Портос – И. Гизатуллин.

⁴ Дюма А. Три мушкетера. – М., 1978. – С. 374.

⁵ Принципы выделены Эвелиной Драйтовой / Драйтова Э. Повседневная жизнь Дюма и его героев. – М, 2005. – С. 133.

⁶ Ахмадулина Б. Веселье дружбы // К юбилею Василия Аксёнова. Хорошо, что вы с нами // Октябрь. – М., 2007. – № 7. – С. 123.

«XX век начал проявлять к А. Дюма все больший интерес»¹, а его герои обрели «самостоятельную жизнь в культуре XX века». Одну из загадок притягательности романов Дюма для последующих эпох исследователь видит в «большой социально моделирующей энергии»², которой обладает этот французский миф. Моделируя свою собственную жизнь и судьбы своих героев, В. Аксёнов вводил мушкетерский тип поведения в свой текст, для романтической мотивировки. Ведь В. Аксёнову, по словам А. и М. Чудаковых, удалось создать «новый тип литературного героя», в центре литературного произведения «вновь оказалась фигура интеллигента»³, «городские парни, настроенные чуть иронически ко всему на свете, любители джаза, спорта, модного тряпья, мы, которые временами корчим из себя черт знает что, но не ловчим, не влезая в доверие, не подличаем, не паразитируем и, пугаясь высоких слов, стараемся сохранить в чистоте свои души»⁴. Благодаря созданию новой «исповедальной» «молодежной» прозы тираж журнала «Юность» увеличился в 10 раз. Сам В. Аксёнов успех «Юности» первых лет объясняет редакционной политикой В. Катаева, при котором журнал «заявлял себя сторонником всего самого современного, передового, модного», «вентилировал затхлую атмосферу советских будней»⁵. Повесть «Коллеги», герои которой были ровесниками автора и так же, как он, выпускниками медицинского института, сделала В. Аксёнова известным писателем, лидером «молодежной прозы». Именно к любимым героям повести обращены слова безымянного персонажа: «Привет, мушкетеры!».

Первым «мушкетером» в аксёновском тексте стал благородный Александр Зеленин в повести «Коллеги» (1960), стесняющийся произносить «высокие слова», но тем не менее их произносящий (ср. с «очень молчаливым Атосом»). После одного страстного монолога Зеленина Максимов «наконец сделал глубокую затяжку

¹ Драйтова Э. Повседневная жизнь Дюма и его героев. – М., 2005. – С. 498.

² Литвиненко Н.А. Тетралогия А. Дюма о великой французской революции: Поиски нового эпического синтеза. – М., 2005. – С. 59.

³ Чудаков А., Чудакова М. Сквозь звезды к терниям // Новый мир. – М., 1990. – № 4. – С. 261.

⁴ Аксёнов В. Коллеги // Аксёнов В. Апельсины из Марокко. Три повести. – М., 2000. – С. 75.

⁵ Аксёнов В. Юность бальзаковского возраста // Русский курьер. – 1993. – № 2. – С. 27.

и сказал непонятно: “Да, рыцарь, ты мудр!”¹. «Непонятно» это может быть только тому, кто не знает об «изысканном уме» (Дюма) Атоса, о сравнении его с мудрецом Нестором (д'Артаньян сравнивал Атоса с Нестором). Атос – идеальный дворянин, «воплощение законов чести»², поэтому и А. Зеленин является «мушкетером»: он предан своему делу и своим друзьям, мужествен, ловок и образует центр притяжения всех положительных персонажей. Кроме того, этот «немного смешной», «несуразный очкарик» (с. 28) показан зачастую сомневающимся в правильности своего выбора, что делает его образ привлекательным.

Герои ранних произведений Аксёнова называют себя и друг друга «рыцарь» (а также «джентльмены», «сэры», «синьор»), а Галку – героиню «Звездного билета» – «миледи». Этому синонимическому ряду иноязычных слов присуще коннотативное значение «элегантные» и (в повести «Коллеги») «профессионалы». При этом главные герои аксёновских произведений, «красивые, умные, самостоятельные» молодые советские парни, как и мушкетеры А. Дюма, «покаялись слепо доверять и неизменно хранить преданность друг другу» (Дюма), соблюдая клятву всегда быть «один за всех, все за одного».

По аналогии с мушкетерами, которым «совершенствоваться в искусстве владеть оружием необходимо» (Дюма), аксёновские «мушкетеры» отличаются спортивностью, что вполне соответствовало советским требованиям к молодым людям³. Добившийся больших по сравнению с друзьями спортивных успехов персонаж заслуживает высокой аксёновской оценки: «наш простой советский супермен»⁴. Нельзя не отметить, что авторская ирония при выражении этой оценки снижает пафосность и делает героев привлекательнее.

Для героев этой повести синонимами становятся слова «рыцари» и «врачи», которые противопоставлены «пижонам» и «шпа-

¹ Текст повести «Коллеги» В. Аксёнова цит. по изданию: Аксёнов В. Апельсины из Марокко. Три повести. – М., 2000. – С. 17.

² Драйтова Э. Повседневная жизнь Дюма и его героев. – М, 2005. – С. 133, 143.

³ В. Аксёнов всегда был спортивен: в юности владел боксерскими навыками, увлекался йогой и стоял на голове до 75 лет, всерьез занимался бегом и всю жизнь совершенствовался в игре в баскетбол.

⁴ Аксёнов В. Звездный билет // Аксёнов В. Апельсины из Марокко. Три повести. – М., 2000. – С. 209.

не». «Мы не пижоны, мы врачи!» – с гордостью произносит один из коллег. Именно в противостоянии шпане молодые врачи впервые смогли почувствовать себя коллегами, успешно прооперировав Зеленина. С другой стороны, в малообеспеченных выпускниках мединститута увидеть пижонов можно было только при том условии, что им удалось решить «сложную проблему элегантно-сти»¹. И тогда в именовании «пижон» угадывается авторский комплимент этим «стильным малым», «мастерский вид» которых создавали «узкие брюки», «кепки с длинными козырьками», «канадки» (куртки. – *Н. К.*). Таким образом, в текстах В. Аксёнова звания «мушкетер» достаиваются те, кто совместил в себе качества «стильных малых» («пижонов»), «рыцарей» и профессионалов (к примеру, врачей).

Одежда героя произведения советской литературы свидетельствует либо о типичности героя (носящего ширпотреб), либо о его чужести / несоветскости. В «сталинском варианте справедливости все были ввергнуты в рабство и в этом рабстве были равны»², и, по словам Б. Кашникова, одежда делала это равенство наиболее очевидным.

Герои В. Аксёнова броской одеждой выделяются из общего ряда, таким образом участвуя в карнавале жизни. И в переносном значении слово «одевать» используется В. Аксёновым для романтизации персонажа. Так, абсолютизируя одного из «коллег», влюбленная в него девушка «одевает» «коллег» «в мушкетерские костюмы»³. Тем самым мушкетерство становится романтической мотивировкой и обеспечивает привлекательность текста. К тому же после повести «Коллеги» романтическая мотивировка становится устойчивой чертой стиля писателя.

«Дюма – творец мифа о noblesse, рыцарственном дворянстве как выразителе национального характера, доминантой которого является отвага, честь, беззаветное служение королеве – даме»⁴. На первых страницах магаданских глав «Ожога» (1975) автобиографическому и, конечно же, мушкетерствующему герою дважды приходится спасать Даму, причем оба раза от советской власти.

¹ Аксёнов В. Коллеги. Там же. – С. 128.

² Кашников Б.Н. Либеральные теории справедливости и политическая практика России. – Великий Новгород, 2004. – С. 244.

³ Аксёнов В. Коллеги. Там же. – С. 106.

⁴ Литвиненко Н.А. Тетралогия А. Дюма о великой французской революции: поиски нового эпического синтеза. – М., 2005. – С. 29.

Потом этот сюжет повторяется в произведениях В. Аксёнова неоднократно: А. Лучников, главный герой романа «Остров Крым» (1979), пытается спасти советскую шпионку Татьяну Лунину; в «Московской саге» (1993) Борис Градов спасает свою кузину от Л. Берии, американский полковник Тэлавер спасает Веронику Градову, увозя ее в Америку. Герои романа «Вольтерьянцы и вольтерьянки» (2004) Земсков и Лесков спасают в XVIII в. от врагов своих «неотразимочек».

Во времена хрущевской «оттепели» В. Аксёнов, как и все «дети XX съезда», чувствовал, что от него многое зависит, занимал активную жизненную позицию. Было ощущение, что началась эпоха справедливости, поскольку родители вернулись из лагерей и были реабилитированы. В 1948 г. в Магадане В. Аксёнов познакомился с литературой Серебряного века¹ и джазом, который сыграл большую роль в его приобщении к ценностям европейской и американской культур. Судьба устроила ему встречу с оркестром О. Лундстрема, приехавшим из Шанхая в Казань². И оркестрантов О. Лундстрема, и магаданских знатоков литературы Серебряного века объединяло в его сознании поражение в правах, несправедливость (или – справедливость по-сталински). Любовь к джазу и знание американских трофейных фильмов заставляли изучать английский язык и стильно одеваться, автоматически становясь впереди своих сверстников.

В. Аксёнов решил стать свободным человеком, причастным ко всему, что происходит вокруг. Имея мало внешних оснований для выбора, он выбрал путь человека, который делает себя сам. Он поставил перед собой задачу стать чем-то большим, чем он есть.

Идеологией молодежных движений Европы в 1960-е годы стал экзистенциализм. На этой волне В. Аксёнов становится собственным «проектом», или, по терминологии экзистенциалистской философии, он проектировал «себя в будущее посредством целеполагающей деятельности и актов свободного выбора, в результате чего предстал не как заданная природой и социальным общест-

¹ Зайчик И. Интервью с В. Аксёновым // Караван историй. – М., 2000. – № 10. – С. 234–253; Попов Е. Территория Аксёнова // Итоги. – М., 1998. – 15.12. – С. 44–48; Дымарский В. Остров Аксёнов // Российская газета. – М., 2002. – 20.08. – С. 5.

² Василий Аксёнов назвал Казань «джазовой столицей страны» и признался, что без встречи с легендарным оркестром О. Лундстрема не было бы романа «Остров Крым» // Собеседник. – М., 1997. – № 31. – С. 11.

вом неизменная “сущность”, а как непрестанно “делающее себя” существо»¹. Вовлеченный, по Сартру, в поток истории, Аксёнов оказался в американской струе этого потока, поскольку «американский» для него означал «передовой» (отнюдь не в советском понимании этого слова). Таким образом Аксёнов стал космополитом, Аксёновым-Гинзбургом (по фамилии матери Е.С. Гинзбург), что, по канонам советской идеологии, подразумевало отсутствие патриотизма. Но автор «Коллег», «Звездного билета» и «Апельсинов из Марокко» не стал диссидентом, нарушив традиционное представление об оппозиции к власти. В. Аксёнов, «расшатывавший смысл мира» советского человека, игнорировавший, насколько это возможно, «железный занавес», стал выдающимся русским писателем и профессором американского университета. Как верно было впоследствии замечено, «Аксёнов, может быть, точнее, чем любой другой советский интеллигент, своей жизнью и своим творчеством создал модель советского интеллигента»².

В его романах, как и у А. Дюма, «интрига романа тесно связана с самыми крупными событиями в Европе»³. Мушкетерствующие герои «Вольтерьянцев и вольтерьянок» (2004) Коля Лесков и Миша Земсков, «наши двое безупречные»⁴, изображаются автором всегда на конях, они прекрасно владеют оружием, поэтому способны выручить друзей из безнадежных ситуаций. Эти «витязи незримых поприщ» служат Екатерине Великой, а значит, идеям гуманизма, вольтерьянства. Прекрасно одетые, они «щепетинствуют, небрежно куртуазные», показывают самих себя, новое поколение российских европейцев, а не каких-нибудь свинтусов, кои рисуются в Париже при слове «русский»⁵. Кроме того, они, как и сам автор романа, умеют ценить в людях «удивительную сообразность и простоту самого высшего качества»⁶. Аксёнов с восхищением пишет о своих героях: «Результатом их миссии в Париж (помимо встречи с Вольтером. — Н. К.) было и то, что “здесь, в Париже, восхищены поколением русских, кои так неве-

¹ Барт Р. Литература и метаязык // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 136.

² Вайль П., Генис А. Василий Аксёнов как зеркало русского либерализма. Предисловие // В. Аксёнов. Собр. соч. в 5 т. — М.: Б-ка журнала Юность, 1994–1995. — Т. 3. — С. 5.

³ Моруа А. Три Дюма. — Минск, 1982. — С. 170.

⁴ Аксёнов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. М., 2005. — С. 16.

⁵ Там же. — С. 34.

⁶ Там же. — С. 79.

роятно расширили границы Европы»¹. Видеть соотечественников просвещенными российскими европейцами – это мечта В.П. Аксёнова. Он сам, своим поведением, реализовывал эту мечту. Так, например, в 70 лет он начал изучать французский язык, чтобы говорить на языке той страны, которую он описывает в романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки».

Стоит особо подчеркнуть, что мушкетерствуют всегда только любимые аксёновские герои. Их конструктивное участие в жизни требует наличия следующих черт: способности учиться / вольтерьянства, благородства, бесстрашия, спортивности и элегантности. Так, победители Лесков и Земсков стали «кавалерами мечты» своих Дам, кузены Стенли и Александр Корбах тратят деньги на горбачёвскую перестройку в романе «Новый сладостный стиль» (1997). В романе «Кесарево свечение» (2001) героем нового типа стал «одновременно богатый и не гад»², влюбленный интеллеktуал и «новый русский» Слава Горелик, который свои миллиарды тратит на очистку воздуха планеты, а кроме того – «спасает толстые журналы, относя это тоже к экологии»³.

Как нетрудно заметить, мушкетерствующие герои романов В. Аксёнова последних 20-ти лет его жизни принадлежат к очень известным семьям в своей стране, к элите общества. От них многое зависит, они, как и мушкетеры Дюма, «весьма знатного происхождения» (А. Дюма). Но поскольку династии в СССР были разрушены, принадлежность героев аксёновских романов к элите страны объясняется их статусом при Сталине (как, например, врач Градов при Сталине и его сын маршал в «Московской саге») или высоким статусом их родителей или родственников (у Славы Горелика, Гена Страто). Они наделены колоссальными полномочиями (встречаются с Вольтером, выполняя задание Екатерины Великой, командуют фронтами) или имеют финансовые возможности для улучшения ситуации в мире, в стране или в части страны.

Например, в романе «Московская сага» (1993) положительные образы сталинского маршала Градова и его сына не могли быть убедительными без понимания ими «проклятого польского вопроса», без личного участия в его разрешении. Никита Градов уверен, что Сталин «непреклонную наглость выказывает всякий

¹ Аксёнов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки. – М., 2005. – С. 80.

² Аксёнов В. Кесарево свечение. – М., 2001. – С. 167.

³ Там же. – С. 260.

раз по “польскому вопросу”», «видимо, давно уже считает Польшу своей собственностью»¹.

Маршал Градов страдал от невозможности авиации Резервного фронта «форсировать Вислу и вмешаться в ход Варшавского восстания», ведь ему было «достаточно только приказа» по телефону, он находился в 200 км от места трагедии. Никита был офицер и человек чести, поэтому приказа не нарушил. Как для Атоса король не равен Франции, так и для Никиты Градова Сталин не равен СССР, поэтому «польская тема потрясала его своим вероломством и наглым давлением сильных на слабых». «Польша – это русский позор, думал он. Начиная с Суворова... мы терзаем эту страну. Русские патриоты! Мы не начали еще своей благородной истории!»². Логично, что к гибели маршала Градова привели переговоры с польской военной делегацией. Но перед сценой смерти происходит важная для понимания образа «джентльменская церемония прощания польского и советского маршалов» и дается высокая оценка Никите Градову с позиции польского маршала: «Глядя на Градова, трудно не верить его слову»³.

В романе «Московская сага» мушкетерами являются Борис Градов (сын мушкетерствующего советского маршала) и его друг, десантники спецназначения, которые так же, как и герои Дюма, «покаялись слепо доверять и неизменно хранить преданность друг другу» (А. Дюма). Гражданская позиция неразлучных друзей Бориса Градова и Сашки Шереметьева проявляется в понимании того, что они «совсем не в тех стреляли после войны»⁴. Как и мушкетеры Дюма, они решают «пойти умирать, куда нас посылают» (А. Дюма).

«Научившиеся в Польше ничего не бояться» мушкетеры «Московской саги»⁵ обладают профессионализмом, «который и не снился чекистам»⁶, что соотносимо с мушкетерами А. Дюма, которые были «очень уважаемы, да их и побаивались»⁷. К тому же у

¹ Аксёнов В. Московская сага. – М., 1993. – С. 269.

² Там же. – С. 272.

³ Там же. – С. 289.

⁴ Там же. – С. 303.

⁵ Там же. – С. 125.

⁶ Там же. – С. 300.

⁷ Мемуары мессира д'Артаньяна в трех томах / Адапт. Глиссан Э. – М., 1995. – Т. 1. – С. 132.

них есть своя клятва: «Клянусь Польской Народной Республикой»¹.

Уникальность положения Бориса Градова в сталинской Москве конца 40-х – начала 50-х годов иронически объясняется тем, что он «ловил привкус экстерриториальности, принадлежности к своего рода «мушкетерам короля», т.е. к «команде Васьки Сталина»². Фамильярное имя «Васька» обусловлено многими причинами: два Василия – Сталин и Аксёнов – связаны Казанью (В.И. Сталин руководил вертолетным заводом в Казани, где умер и похоронен на Арском кладбище рядом с председателем горсовета П.В. Аксёновым), в романе же Борис Градов и Василий Сталин – участники войны и сыновья маршалов-победителей.

При этом, как и сын Атоса, Борис Градов – славный сын славного отца. Его европейская элегантность выражается в том, что этот «видавший виды варшавянин»³ хорошо одет, у него появились новые манеры и жесты, которые оцениваются окружающими с пониманием: «Ах да, Польша!»⁴.

Таким образом, само слово «польский» становится оценочным в аксёновском тексте, включающим и понятие «рыцарство». Это имеет свои традиции в русской литературе. А. Герцен писал: «В акте полной преданности родине заключается все христианское значение рыцарства и все рыцарское Польши»⁵. Между тем в романах Дюма слово «рыцарское» является синонимом не просто «французского», а «аристократического», причем в идеальном варианте.

Виртуозное владение оружием, рыцарство и элегантность Бориса Градова образуют «внешние архетипические черты»⁶ мушкетеров. Наличие польских свитеров, американской куртки (как у Василия Сталина) и трофейного «хорьха» делает Бориса «нашим простым советским суперменом».

Наряду с «мушкетерами» в романе «Московская сага» есть пара псевдомушкетеров: это маргиналы Митька Сапунов и Гошка

¹ Аксёнов В. Московская сага. Там же. – С. 109.

² Там же. – С. 148.

³ Там же. – С. 34.

⁴ Там же. – С. 74.

⁵ Герцен А. Что же дальше? // Собр. соч. в 30 т. – М., 1959. – Т. 17. – С. 303.

⁶ Драйтова Э. Роман А. Дюма «Три мушкетера» как архетипическая модель для массовой литературы // Материалы III Андреевских чтений. Вестник УРАО. – М., 2005. – № 1. – С. 104.

Круткин. Митька Сапунов – псевдобрат Бориса Градова, псевдосын и псевдовнук старших Градовых, который не принимает участия в Великой Отечественной войне, попав в плен. Таким образом, псевдомушкетеры лишаются автором права участвовать в важнейших событиях европейской истории. При этом неразлучных смельчаков Митьку и Гошку объединяет не только неординарность и преданность друг другу, но и отсутствие созидательного начала, асоциальность. Они всегда подчеркнуто плохо одеты, единственная форма, которую они носят короткое время, является формой псевдодружественной армии. Их разнообразные таланты и умения не идут им впрок, между ними псевдоблизость, псевдодружба, псевдодоверие. Все это является причиной псевдоуважения, Митька приобрел псевдоавторитет, став известным в ГУЛАГе зекон Полтора-Ивана. Его деньги, несколько паспортов¹, дающих возможность псевдосвободы, приводят его к последовательному отказу от сына, жены, друга (которого он, в конце концов, убивает) и от самой жизни. Некая закольцованность образа Митьки (в детстве при пожаре знакомится с новыми родителями и при пожаре же, не признанный ими, погибает на их глазах) подчеркивает его значимость в романе. Изменение его имени, статуса и окружения в начале романа, отказ от матери-еврейки подводят к мысли о множественности неиспользованных им возможностей. Несмотря на трагизм этого образа следует признать его пародийность и увидеть некий постмодернистский авторский ход, двойное кодирование. Думается, что сама возможность пародирования мушкетеров свидетельствует о жизненности мушкетерского архетипа.

Многими архетипическими чертами «мушкетерства» обладает и благородный герой граф Монте-Кристо. Ему, конечно же, присущи «элегантность, дороговизна, изысканность одежды, безупречность»². Доверив Монте-Кристо вершить справедливость, А. Дюма считал, что Провидение никогда не карает невиновного³. Известно при этом, что А. Дюма редко прибегает к морализаторству. «Судьба героя сама по себе служит для него доказательством

¹ На двойственный и иронический смысл понятия «гипер», который переходит в «псевдо», указал М. Эпштейн. См.: *Эпштейн М.* Постмодерн в России. – М., 2000. – С. 16.

² *Драйтова Э.* Повседневная жизнь Дюма и его героев. – М., 2005. – С. 336.

³ *Дюма А.* Граф Монте-Кристо. – М.: Худож. лит., 1977. – Ч. I, гл. 14; Ч. VI, гл. 15.

провиденциальной справедливости»¹. Судьба супергероя Монте-Кристо сопоставима с судьбами супергероев романов В. Аксёнова.

С этой точки зрения рассмотрим героя романа В. Аксёнова «Остров Крым» (1979). Андрей Лучников внутренне свободен и независим, как Монте-Кристо, его характеризуют умение учиться, профессионализм, мастерство². Лучников является завидным женихом, он славный сын славного отца, редактор самого известного и прогрессивного журнала в своей стране. Помимо этого Лучников напоминает Монте-Кристо четкой гражданской позицией, причастностью к истории страны и одиночеством (у него нет «команды», нет «неразлучных приятелей»). Его друзья («одноклассники») не разделяют его убеждений и интересов, не считая спортивных (автогонки). Лучников пропагандирует идею Общей судьбы, взяв на себя смелость решать судьбу своего народа. В. Аксёнов показывает, что после торжества этой идеи А. Лучников теряет все и всех. Получается, что В. Аксёнов осуждает и романтическую идею Общей судьбы, приведшую к трагедии, и носителя этой идеи.

Второй аксёновский персонаж, сопоставимый с Монте-Кристо, герой романа «Редкие земли» (2007) Ген Страто – «один из лидеров нового советского бизнеса, активный участник передела собственности, миллиардер и олигарх в области редкоземельных металлов»³.

Поначалу герои романа «Редкие земли» тоже были «один за всех и все за одного» и напоминали трех мушкетеров. Постепенно Ген Страто, творящий добро повсеместно, остается совершенно один. «Ген Дуардович Стратов никакой благодарности не ждал и не хотел, сам в себе никаких ангельских качеств не отмечал»⁴, – иронично подводит итог В. Аксёнов.

Поскольку миллиардер Ген Стратов оказался в тюрьме, то возникает навязчивая мысль искать прототип его в М.Б. Ходорковском. Их сходства не отрицал и автор: «Есть некоторое сходство Гена с Ходорковским. В любом случае у героя с такими взглядами, манерами и такой внутренней силой, каким был Гена Стратофонов, сегодня весьма высокая вероятность оказаться

¹ Иванов А. Влияние Александра Дюма на творчество М.Н. Волконского // Александр Дюма и современность. Российское общество медиков-литераторов. – М., 2002. – С. 38.

² Черты Монте-Кристо выделены Э. Драйтовой (указ. соч., с. 54).

³ Аксёнов В. Редкие земли. – М.: Эксмо, 2007. – С. 188.

⁴ Там же. С. 433.

именно там (в тюрьме. — Н. К.). Правда, ненадолго»¹. Раскрывая наполеоновские планы своего героя, В. Аксёнов утверждает: «Мой герой мечтал употребить богатство для преобразования человеческого рода, для преобразования России, преобразования Африки»². Несмотря на мотивированное появление темы Африки в романе (как родины редких металлов) хочется подчеркнуть еще и то, что Африка является исторической родиной А. Дюма.

Догадки относительно архетипичности образа графа Монте-Кристо находим в письме М. Ходорковского «Собственность и свобода»: «Они хотят засадить меня поглубже, лет на пять или больше, потому что боятся, что я буду им мстить. Успокойтесь... Графом Монте-Кристо я становиться не собираюсь»³. Таким образом, мстительность, по мнению Ходорковского, оказывается основной чертой Монте-Кристо, а аксёновские супергерои ее лишены.

Всегда улавливающий «ветер эпохи», В. Аксёнов раньше других понял опасность возвращения сталинской иерархической справедливости, называя ее «скрытнобольшевизм». «Скрытнобольшевизм невольно приходит в голову всякий раз, когда я слышу выступления прокуроров или других чиновников»⁴. Поэтому логично, что второй мушкетерствующий герой романа «Редкие земли» (Алмаз) уже скрывается не от государства, как Ген Страто, а от скрытнобольшевиков⁵. Получается, что нынешние скрытнобольшевики сопоставимы с силой всемогущего серого кардинала Жозефа.

«Аристократическая ирония (а не плебейский стеб)»⁶, с которой В. Аксёнов описывает своих мушкетерствующих героев, является средством повышения их привлекательности, начиная с образов коллег-медиков в 60-х и заканчивая образами олигархов начала XXI в., стремящихся к справедливости и улучшению жизни в своей стране. Таким образом, мушкетерскими чертами наделены

¹ Аксёнов В. Россия и секс совместимы. Интервью Д. Быкову // Огонек. — М., 2006. — 30 октября — 5 ноября. — С. 55.

² Аксёнов В. Тамарисковый парк. Интервью И. Барметовой // Квакаем, квакаем. — М., 2008. — С. 247.

³ Панюшкин В. Михаил Ходорковский. Узник тишины. — М., 2006. — С. 146.

⁴ Аксёнов В. Тамарисковый парк. Интервью И. Барметовой // Квакаем, квакаем. — М., 2008. — С. 252.

⁵ Аксёнов В. Редкие земли. Там же. — С. 337.

⁶ Кабаков А. К юбилею Василия Аксёнова. Хорошо, что вы с нами // Октябрь. — М., 2007. — № 7. — С. 126.

положительные аксёновские герои, которые своими благородными поступками и образом жизни заявляют необходимость свободы и равенства. Чем большими возможностями они располагают, чем большее зависит от них, тем более ответственными и благородными они предстают.

Н.Б. Калашникова

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА НИДЕРЛАНДОВ XX в.

Женщины-писательницы в Нидерландах – не открытие литературы XX в. Имена авторов-женщин в большей или меньшей степени известны с XV–XVI вв., со времен становления национальной литературной традиции, формирования литературы на национальном языке. Однако в теоретическом осмыслении женское творчество до сих пор остается областью, мало освоенной профессиональным литературоведением. Свидетельством тому, к примеру, может быть утверждение Майке Мейер в статье «Литературный апартеид: критика и гендерные проблемы 1898–1930 гг.»¹: «Нидерландистика демонстрирует значительное отставание в области гендерных исследований. Мы знаем относительно мало о традициях женской литературы, о соотношении пола и культуры чтения, о пересечении гендера и поэтики, о влиянии пола на литературную критику. Писательницы изучены в недостаточной степени, а исследования писателей-мужчин упорно ведут свою линию в направлении гендерной непредвзятости. Тот, кто сравнит нидерландистику с множеством работ в этой области, касающихся проблем английской и американской литератур, может устыдиться»². Вывод, который предлагает читателям Майке Мейер, звучит пря-

¹ *Meijer M. Literaire apartheid: kritiek en sekse 1898–1930 // De Nieuwe Taalgids. – 1993. – 86, afl. 2. – P. 120–126.*

² *De Neerlandistiek vertoont een grote achterstand op het gebied van vrouwenstudies. We weten relatief nog weinig over literaire vrouwen tradities, over sekse en leescultuur, over de intersectie van gender en poetica, over de invloed van sekse op de literaire kritiek. Schrijfsters zijn relatief onderbestudeerd, en de studie van mannelijke schrijvers laboreert aan sekse-neutraliteit. Wie de Neerlandistiek vergelijkt met het vele werk dat bijvoorbeeld in de Engelse en Amerikaanse literatuur is gedaan gaat zich een beetje schamen // Ibid. – P. 120.*

мым призывом к освоению диссертационного исследования Эрики ван Бовен «Отдельная глава. “Женский” роман в литературной критике 1898–1930 гг.». ¹

В своей диссертации Эрика ван Бовен выступает против «уничжительного» термина «дамский роман» (при этом в критической рецепции выделяются ‘damesroman’, женский роман, и ‘mevrouwroman’, роман зрелой женщины). Основная цель работы – не содержательные аспекты произведений, а именно восприятие их литературной критикой рубежа XIX–XX вв. А главным становится вопрос, на каком основании в этой «дамской» литературе усмотрено единство, почему вся литературная продукция женщин-писательниц воспринимается как однородное «явление». «Откуда такой принцип группировки? Составляли ли женщины-писательницы некую единую группу? Шла ли речь о творческих манифестах и общности поэтики? Были ли другие причины литературного свойства – такие как жанровое сходство – для формирования группового отношения? Существовали ли другие социально-социологические или идеологические причины их объединения?» ², – спрашивает Мейер.

Ответы на эти вопросы формируют структуру одного из наиболее весомых на настоящий момент в нидерландистике гендерных исследований, выполненного Эрикой ван Бовен. История этапов литературно-критического восприятия женской прозы в ее работе складывается в картину рецепции реализма и задач литературного творчества в представлении поколения до 1918 г. (Д. Костер, К. Схартен, Х. Робберс) и последующих (Х. ван ден Берх, А. Хелман, К. ван Вессем, Тер Браак и Дю Перрон). Разница в том, что именно первое поколение признавало значимость женского участия в постнатуралистической прозе, в то время как более молодые критики настаивали на необходимости обновления литера-

¹ Boven E. van. Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898–1930. Sara / Van Gennep. – Amsterdam, 1992.

² Vanwaar dat groepsetiket? Waren de schrijvende vrouwen in enig opzicht een groep? Was er sprake van manifesten en gemeenschappelijke poetica's? Waren er andere literaire redenen – zoals overeenkomsten in genre – voor het etiket? Waren er anders sociale/sociologische of wellicht ideologische redenen voor deze categorisering? / Meijer M. Literaire apartheid: kritiek en sekse 1898–1930 // De Nieuwe Taalgids. 1993. – 86, afl. 2. – P. 121.

туры, незаслуженно вычеркивая заслуги предшественниц и выдвигая на первый план собственные модернистские искания.

И та, и другая группы критиков затрагивают основные аспекты, в которых наиболее разительно расходятся авторские позиции: темы любви, брака, проблемы семьи, семейного долга и ценностей. Писательницы работали в разных авторских манерах, в разных жанрах, а значит, свести их всех в единую унифицированную группу возможно лишь по признаку половой принадлежности. Основные же претензии литературной критики к женскому художественному слову состояли в том, что оно не несло в себе полномасштабного и полновесного исторического видения или политической оценки, было слишком камерно-семейным, а изредка демонстрировало неподобающую дамам эротичность (как, например, сочинения Дж. Франк, Э. Веркендам, А. Смеддинг, Э. ван Локхорст). Отсюда неспособность критики оценить ни специфику женских авторских исканий, ни феминистскую напряженность, ни особенности восприятия ими социальных аспектов современности.

Таким образом, академическое диссертационное исследование окончательно подтвердило отсутствие творческих манифестаций и единства поэтологических задач у авторов-женщин. На протяжении, пожалуй, всего XX столетия не было создано теоретических программ, способных объединить писательские усилия в творческую группу или школу, и авторы-женщины XX в. представляют собой крайне многоликую, разнородную, но весьма внушительную писательскую массу, пользующуюся тем не менее влиянием на умы обширной читательской аудитории.

Еще одна показательная черта мужского литературно-критического восприятия женского творчества рубежа XIX–XX вв. – трактовка его как социального феномена, признака эмансипации соотечественниц, «примеряющих» на себя заведомо мужские заботы и обязанности. Так, к примеру, Тер Браак интерпретирует творчество соотечественниц не столько как искусство, сколько как прилежное следование сложившимся в литературе правилам и требованиям к произведениям того или иного жанра. И эта концепция вполне созвучна высоколобому модернистскому отношению к соратникам, работающим в духе сформировавшейся уже традиции вне зависимости от гендерной принадлежности. Но в целом нарастание «контрастных» отношений между литературоведами-мужчинами и женщинами-писательницами приводит к появлению таких утверждений, как, например, те, что позволяет себе ван Леувен, заявляя, что «романтизм – явление мужское, в нем

кроется крайне активный элемент; натурализм же в своей пассивности логично обнаружил, после утверждения основ, женское поколение эпигонов». Таким образом, писательницы были превращены в естественных эпигонов натуралистической эстетики, и мужественная составляющая фундаментального основания натурализма оказалась незапятнанной. В целом, оставляя за рамками настоящей статьи подробный разбор несправедливостей, предложенный в анализе критических текстов Эрикой ван Бовен и Майке Мейер, согласимся лишь с тем, что сформировавшийся стереотип восприятия женского творчества воспроизводит отношение к женщинам-писательницам как к продолжательницам той или иной традиции, но уж никак не к новаторам.

Однако значимость вклада романисток в развитие нидерландскоязычной литературы XX в. к концу столетия нарастает. И в связи с этим необходимо последовательно обратиться к творчеству наиболее крупных представительниц литературного поля Нидерландов.

Даже весьма краткий обзор литературных исканий женской прозы демонстрирует как новаторские эксперименты в русле сложившейся традиции, так и смелость освоения ремесла, вне зависимости от предвзятости мужского мнения.

Одной из таких фигур стала Керри ван Брюгген (Catty van Bruggen, 1881–1932), урожденная Каролина Леа де Хаан, которая также писала романы под псевдонимом Юстин Аббинг. Романистка выделялась из общего ряда писательниц проблематикой своих произведений, набором тем – не просто женских, а крайне лично воспринятых, и критики всегда отмечали автобиографическую составляющую ее прозы. Отношения писательницы с литературной критикой и академической средой были вообще весьма сложны, поскольку своей резкостью и категоричностью суждений она настроила против себя многих современников. Начало ее творческой деятельности приходится на первое десятилетие XX в., а в полный голос она заявила о себе, пожалуй, романом «Покинутая» (*De verlatene*, 1910), в котором предложила читателям трагическую историю жизни еврейки, чьи дети отступились от традиции (как, впрочем, поступила и сама писательница). Следующий автобиографический роман «Хелеен, ранняя зима» (*Heleen, een vroege winter*, 1913) – размышление о преходящей молодости, а роман «Кокетка» (*Een coquette vrouw*, 1915) вырос из личного авторского опыта проблемного замужества. Ее романы 1920-х годов стали продолжением и развитием проблематики раннего творчест-

ва. Проблематика ее прозы, по мнению А. Ромейн-Версхоор, сформировалась во многом под влиянием тех факторов, с которыми пришлось столкнуться самой ван Брюгген с юности: «Чрезмерно чувствительная и неуверенная в себе, но одновременно готовая отстаивать свое мнение, она с ранней юности мучилась от тройного чувства унижения: как еврейка, как самоучка мещанского происхождения и как женщина»¹. Ее тексты – это глубоко психологизированные повествования, драматичные в силу натуралистической поэтики и в силу мощности авторского «я», отчетливо проступающего в мыслях и судьбах ее героинь.

Говоря о значимости наследия К. ван Брюгген для нидерландской литературы, необходимо отметить, что не «женский взгляд» и героини романов, не особенности восприятия семейного конфликта и осмысления роли женщины в семье и обществе делают писательницу автором первого ряда. Как бы ни сопротивлялись литературоведы рубежа веков, необходимо признать, что К. ван Брюгген стала одним из провозвестников национального варианта модернизма. В основе ее прозы – индивидуалистические поиски литературных героев, противостоящих коллективному сознанию; об этом же ее эссеистика (например, «Прометей» / *Prometheus*, 1919). Авторские идеи разворачиваются в русле признания естественных человеческих потребностей, без отрицания стремления к самовыражению и поисков себя. К. ван Брюгген подчеркивает, что «умение выделиться и преподнести себя – условие нашего самосохранения», поэтому каждый из нас стремится к самовыделению. Однако свойственные человеку потребности заставляют каждую отдельную, уже заявившую о себе личность искать единения с другими: здесь подразумевается любовь к ближнему и единение с себе подобными, чувство товарищества, подталкивающее к отказу от себя и поискам слиянности с другими. Когда индивид вливается в коллектив – он отказывается от себя, теряет себя. Эта мучительно осознанная писательницей двойственность человеческого положения, проговоренная отчасти до того, как Фрейд завладел умами широкой аудитории, позволила ей поднять качество

¹ Overgevoelig-onzeker en strijdvaardig-zelfbewust tegelijk wordt zij van haar prille jeugd af gekweld door een drievoudig minderwaardigheidsgevoel: van den Jood, van den kleinburgerautodidakt en van de vrouw / *Romein-Verschoor A.* Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880. – Nijmegen: SUN, 1977. – P. 108.

художественной саморефлексии на принципиально новый уровень.

Что увидели критики в прозе романистки? Чем она так привлекла читателей? Подтвердив в своем исследовании изобилие женщин-писательниц в нидерландской литературе начала XX столетия, Э. ван Бовен сама же и признала, что значимых имен среди них всего несколько. Вторя ей в своем культурно-социологическом исследовании¹, Анни Ромейн-Версхоор отмечает, что в большинстве случаев женская литература, т.е. произведения эмансипированных дам, имела одну общую проблему. Чаще всего это было повествование разочарованной своей свободой женщины или женщины, не сумевшей этой свободой правильно распорядиться. В этом смысле К. ван Брюгген стала отдушиной для разочарованной публики. Свою свободу она испытывала в той мере, которая свойственна была европейскому модернистскому литературному крылу, но не столько в художественной технике, сколько в силе одиночки.

Еще одной видной представительницей старшего поколения стала Антонетта Наефф (Тор Naeff, 1878–1953). Первые свои писательские шаги А. Наефф сделала в драматургии, пробуя свои силы в духе эстетики «восьмидесятников», эстетики, родственной «чистому искусству», где форма занимала ее подчас больше, чем проблемно-тематическая составляющая. Однако творческие опыты привели Наефф к прозе, и она до конца жизни оставалась романисткой и автором малых форм. Новеллистика Наефф ценится едва ли не больше, чем ее романное творчество, поскольку лаконичность слога и емкость мысли стали своеобразной визитной карточкой писательницы. Ироничная всегда, Наефф достигла особых высот в искусстве оценивать личностные свойства персонажа, вне зависимости от социально-проблемных связей натуралистической поэтики. Свобода в выборе художественных средств, личностная смелость, позволившая ей постигать и практиковать поэтологические изящества «искусства ради искусства», стали основой формирования авторского стиля. Соотечественники и современники признали в ней очевидный талант, что вылилось в предложения быть редактором или соредактором различных литературных периодических изданий, и Наефф исправно и качественно исполняла эту роль. Однажды при выходе из печати сборника «Юффрай

¹ *Romein-Verschoor A. Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880. – Nijmegen: SUN, 1977. – P. 108.*

Столк и другие рассказы» (Juffrouw Stolk en andere verhalen, 1936) она произнесла ключевую формулу своего труда, подтверждая требовательность к финальной версии сочинения: «Лучше я уже не смогу».

Проза Наефф признана блестящим образцом национальной словесности, а ее героини выгодно подчеркивают уровень женского художественного слова как достойные, благородные и умные особы, способные поделить мудростью, тактично укорить или тонко сыронизировать над собеседником. Национальная культура включает в себя неминуемо узнаваемых Джулию из романа «Дочь» (De Dochter, 1905), Мике из «Молчаливого свидетеля» (De Stille Getuige, 1906), Лизбет из романа «У ворот» (Voor de Poort, 1912). Но самое главное достоинство прозы Наефф как великолепного постреалистического текста заключается не только в следовании традиции, но и в том, насколько искусно, по-женски точно и глубоко автор создала психологические картины сильных чувств. Ее проза признана пластичной, органичной, без следа теоретической натянутости, цельной в поэтике и стиле¹.

Следует подчеркнуть однако, что далеко не все романистки XX в. ощущали себя представительницами «женского литературного крыла» или продолжательницами сугубо национальной традиции. Были и те, кто гендерные вопросы оставлял за рамками размышлений как никчемные, а творческую энергию направлял в русло решения общечеловеческих проблем. Среди них одно из ведущих мест занимает Анна Бламан (Anna Blaman, 1905–1960 – литературный псевдоним Йоанны Петронеллы Фрюхт).

В раннем детстве ее называли Йо, но уже в школьные годы имя сменилось на Анну. В ее наследии романы «Женщина и ее друг» (Vrouw en vriend, 1941), «Одинокое приключение» (Eenzaam avontuur, 1948), «О жизни и смерти» (Op leven en dood, 1954), повесть «Встреча с Селмой» (Ontmoeting met Selma, 1943), сборники рассказов 1951 г., 1957 г., а также два незаконченных романа: ее собственный «Проигравшие» (De verliezers, 1960) и начатый со-

¹ См. об этом, к примеру: Den Gulden Winckel. – Baarn: Hollandia-Drukkerij, 1914. – Jaargang 13. – P. 177–181; Schmitz M. Anthonetta Naeff (Top Naeff) // Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, 1951–1953. – Leiden: E.J. Brill, 1954. – P. 31–39; Romein-Verschoor A. Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880. – Nijmegen: SUN, 1977. – P. 75–88.

вместно с Йозефой Менделс «Неоконченный роман» (Een onvoltooide roman, писавшийся в конце 1950-х годов), в котором Бламан принадлежат две главы. Эти последние работы опубликованы посмертно.

В Нидерландах ее проза была воспринята читателями как переворот в литературной традиции. Причин интереса к ее произведениям, на наш взгляд, несколько: в первую очередь речь идет о развитии национальной модернистской традиции. Хотя фрагментарность восприятия мира персонажами А. Бламан является весьма традиционной в контексте модернистской литературы первой половины XX в. Проблема человеческого одиночества ставится автором в центр, и с ней органически связано пристальное внимание писательницы к вопросу о предназначении и смысле жизни в целом. Интересно, что автор последовательно разрабатывает этот вопрос, делая его сквозным для всего творчества. Однако такая «однолинейность» превращается у Бламан в своего рода авторский знак, лейтмотивом определяющий общую проблематику творческого наследия.

Анна Бламан разрабатывает тематическую связку «болезнь – любовь – смерть» практически во всех своих произведениях¹. Ощущение одиночества, испытываемое ее героями, – не просто трагическая основа мировосприятия и отправная точка романного текста, но и доведенная до символики физическая болезненность персонажей. Как правило, главные герои серьезно больны, знают о возможности или близости конца и необратимости процесса. Но каждый из них именно в этом, казалось бы, безнадежном положении неожиданно сталкивается с любовью. Так же как болезнь воспринимается читателем на двух уровнях – физическом и знаковом, – так и любовь имеет ту же двойственную природу. Это, с одной стороны, физическое воплощение критического состояния человека, с другой – намек на финальность поисков смысла собственного существования.

Серьезность и искренность межличностных отношений, потребность в человеческом участии были чрезвычайно важны для самой писательницы, взрослевшей в тяжелых условиях экономического кризиса 1929 г., безработицы, разрастания фашизма и голландского национал-социализма, надвигающейся угрозы мировой войны. Культура и литература могли, по мнению Бламан, стать

¹ Romance, 1939; Het gele huis, 1940; Trocadero, 1940; Conflict Balthazar, 1941; Vrouw en vriend, 1941; Eenzaam avontuur, 1948; Op leven en dood, 1954.

оплотом здравомыслия и залогом сохранения чистоты человеческих отношений.

Интерес читательской аудитории, безусловно, подогревали и предложенные Бламан откровенные описания однополый любви еще до начала «сексуальной революции». Этот мотив отнюдь не объясняется просто прозорливостью автора. Налицо, в первую очередь, автобиографичность (пережитые жизненные ситуации стали основой сюжетных коллизий ее прозы, пансион, который содержала мать, описан в романе «Женщина и ее друг», личные воспоминания легли в основу романа «О жизни и смерти»). Осознание влечения к женщинам пришло, по признанию самой А. Бламан, еще в школе, а в 1936 г. она оказалась в клинике из-за тяжелой болезни почек, где и познакомилась с медсестрой, навсегда ставшей для нее самым близким человеком. Позже, в «голодную зиму» 1944–1945 гг., начался кризис этой близкой дружбы: подруга пыталась изменить собственную жизнь, порвав с Анной, выйдя замуж, но спустя несколько лет развелась и вернулась к их прежним отношениям. Таким образом, личностный опыт превратился в творческий импульс откровения, демонстрацию интимного мироощущения как способа познания сути человеческих взаимосвязей. Начиная с дебютного рассказа «Старинный романс» (*Romance*, 1939), Бламан целиком и полностью сосредоточивается на историях об одиноких и больных, открывающих мир через призму внезапных любовных откровений. Здесь, вероятно, следует сразу подчеркнуть, что степень эротической откровенности у писательницы весьма далека от сегодняшней. Подчеркивая трансформации восприятия эротики с течением десятилетий, специалист по современной нидерландской литературе Я. Худехебуре пишет: «Тот, кто не является профессиональным социологом или культурологом, не в состоянии понять, какие табу были нарушены Бламан»¹. Расценивая ее как провозвестника эротической литературы, исследователь отмечает девственность любовных переживаний персонажей Бламан. Их неискушенность в интимных отношениях, чувственную физическую робость автор предлагает читателю лишь в виде намека, штриха, значительно большее внимание уделяя описаниям болезни, размышлениям о природе душевного трепета и осознания единения с родственной душой.

¹ *Goedegebuure J. Literaire erotiek na de dood van Eros // Goedegebuure J. Nederlandse Literatuur 1960–1988. – Amsterdam, 1989. – P. 156.*

В литературоведческих работах¹, осмысливающих различные аспекты творчества писательницы, отмечается и характерное для ее персонажей состояние перехода от сна к яви. Сложные переплетения сюжетов снов с реальными событиями дают повод говорить о «романтическом» реализме Бламан, помещающей героев в двойственный мир. Этот мир, помимо реальности, заполнен еще и прошлым, памятью, которую писательница вплетает в текст в виде воспоминаний и сновидений. Х. Стрёйкер Будье называет их «сны-воспоминания», незаметно переходящие друг в друга². Именно это и дало повод говорить об особой форме реалистического письма. «Чередование перетекающих одна в другую ситуаций сна и бодрствования, с их смешением фантазии и действительности, весьма характерно для романтического реализма Анны Бламан»³. Так, перемещаясь в дебрях собственного сознания, персонажи пытаются дать обоснование своему пребыванию в этом мире. При этом пограничные или переходные состояния героев не выливаются во внесюжетные философствования, а вполне функциональны: они становятся интермеццо для выводов из той или иной жизненной ситуации. Такой эмоционально-интеллектуальный внутренний опыт крайне важен, поскольку персонажи Бламан находятся в отрыве от большого мира. Чаще всего они, в силу своей болезни, уже помещены в пансион или клинику, которыми их жизненное пространство и ограничивается. Немногие из них имеют возможность выходить из своего замкнутого мирка, но даже и они не могут похвастаться обилием друзей или обширным кругом знакомств.

Такое одиночество, очевидно, весьма родственно одиночеству героев Сартра и Камю, поскольку речь идет о сознательном сужении круга общения и одновременно – о философском обобщении личного опыта до принципа человеческого существования вообще. Четко прослеживающаяся самоидентификация Бламан с

¹ *Struiker Boudier H. Speurtocht naar een onbekende Anna Blaman en haar 'Eenzaam avontuur'. – Amsterdam, 1976; Struiker Boudier H. Een vingeroefening in existentialisme // Blaman A. Fragmentarisch. – Amsterdam, 1978; Meinderts A. Anna Blaman 1905–1906 // 't vol schatten hier. – Den Haag, 1986.*

² *Struiker Boudier H. Een vingeroefening in existentialisme // Blaman A. Fragmentarisch. – Amsterdam, 1978. – P. 59.*

³ *De afwisseling van in elkaar vervloeiende waak- en slaapsituaties, met hun vermenging van fantasie en werkelijkheid, is kenmerkend voor het romantisch realisme van Anna Blaman // Ibid. – P. 60.*

собственными персонажами свидетельствует о том, что мирочувствование у писательницы и ее героев весьма сходно.

Ощущение тотального одиночества достигается, помимо прочего, за счет специфики ощущения времени. Постоянные уточнения, в котором часу происходят события, существуют словно бы для того, чтобы читатель мог восстанавливать сюжетный ход с хронологической точностью. Однако указания точного времени никоим образом не влияют на действия персонажей. Время утрачивает свою регламентирующую функцию в жизни героев, оставляя серьезную проблему: что с ним делать? Тянущееся долго, время имеет для них только одну значимую величину – конец самой жизни.

Итак, Анна Бламан создает мир, заполненный физической болью и вакуумом вместо человеческого участия. Апофеозом, как правило, становится приход любви. Любовь накануне смерти и есть та самая экзистенциальная «ситуация выбора», которая провоцирует проявление наиболее сильных сторон в характерах героев. Она становится символом «пробуждения» из летаргии пустой, ничем не занятой жизни. Способность испытывать сильные чувства превращается в оправдание жизни вообще, наделяет ее смыслом. Один из героев рассказа «Скука»¹ произносит, в частности, фразу: «Как счастливы те, кто может быть несчастен, абсолютно (отчаянно) несчастен»². В такой трактовке прочитывается не сартровская «заброшенность в мир», не поиск свободы (ее у героев Бламан довольно), а скорее камюсовское ощущение абсурда и его отношение к смерти.

В «Мифе о Сизифе» Камю признавал, что «глубинное желание разума даже при самых изощренных его операциях смыкается с бессознательным чувством человека перед вселенной – потребностью сделать ее близкой себе, жаждой ясности. Понять мир означает для человека свести его к человеческому, отметить своей печатью»³. Любовь, как и другие сильные эмоции, и есть то человеческое, что разрушает у Бламан никчемность существования ее

¹ De verveling (рассказ написан в конце 1940-х годов и опубликован после смерти Бламан; озаглавлен по условному названию, которым она сама обозначала его в своей переписке).

² Gelukkig de mens die diep ongelukkig kan zijn, radeloos ongelukkig // *Blaman A. Fragmentarisch.* – Amsterdam, 1978. – P. 55.

³ Камю А. Миф о Сизифе // *Сартр Ж.-П., Камю А. Две грани экзистенциализма.* – М., 2001. – С. 231.

героев, пробуждает ясность мысли. Развивая свою мысль об абсурде, Камю подчеркивает весомость знания, появляющегося на пороге смерти. Он пишет, что «на этом рубеже человек оказывается перед иррациональным. Он испытывает желание быть счастливым и постигнуть разумность жизни. Абсурд рождается из столкновения этого человеческого запроса с безмолвным неразумием мира. Вот чего нельзя забывать. Вот за что надо ухватиться, потому что отсюда может воспоследовать решимость жить»¹. Так и у Бламан – ощущение любви, вопреки физическому страданию и неминуемости близкой смерти, дает, наконец, человеку ощущение жизни и ее смысла.

Знакомство Бламан с французским экзистенциализмом пришлось на время работы над романом «Одинокое приключение» (*Eenzaam avontuur*, 1948), в котором она задает направление поискам подлинности существования в литературе модернизма середины XX в. Главный персонаж, Коста, ищет вокруг себя и в собственной деятельности подтверждение материальности окружающего мира. Модернистская отдаленность персонажа от чужого ему мира подчеркивает тем не менее у Бламан привилегированность положения ее героя. Привилегия в том, что он наблюдатель отстраненный, а значит, может позволить себе пренебречь неприемлемыми социальными установками и общественными стереотипами. «Приключенческий» элемент в трактовке автора представляется весьма схожим с экзистенциалистским. Выбор, который делает Коста, вычлняя свои интересы, представляет собой выход из «ситуации выбора», и ответственность, и способ проверки собственной подлинности и качеств своего «я». Игровая поэтика произведения, заданная самой проблематикой романа, ставит его вне строгих жанровых канонов, а также демонстрирует наличие не только доминирующих модернистско-экзистенциалистских элементов, но и наследование реалистической повествовательной техники, параллелизм с символистской многоуровневостью.

Увиденная Фоккемой и Ибш² в названии романа лексема одиночества превращается у Бламан в творческую позицию: исследование мира – необходимое условие сотворения себя. Одна из героинь, Алиде, говорит: «Коста мог слушать очень внимательно

¹ Камю А. Миф о Сизифе // *Сартр Ж.-П., Камю А. Две грани экзистенциализма*. – М., 2001. – С. 241

² *Fokkema D., Ibsch E. Het modernisme in de Europese letterkunde*. – Amsterdam, 1984.

кого-нибудь, кто прятал свою душу или отказывался от нее, что часто одно и то же, а он тогда мог понять многое. Вот Пепс – нет, конечно же, нет. А она, она всегда безошибочно чувствовала, насколько эти маскировка или отказ могут превращаться в игру, свободную и без трагизма. Естественно, она считала себя в жизни гораздо более искусной, чем весь Коста. Ничто не следует принимать всерьез (*au sérieux*), даже самый трагизм»¹. Для нее жизнь прозрачна в своей маскировке, для Косты даже фальшь становится подтверждением объективности существования и борьбы за безопасность и жизнь.

Коста играет в свою игру, он пишет детектив, отражая в нем, как в зеркале, и свои отношения с Алиде. Художественная задача переходит в ранг психологической проблемы: существует ли реальная грань между кажущимся и материальным, тайной жизнью и тем, что выставлено напоказ? Оставляя вопрос неразрешенным, Коста довольствуется практической стороной собственного исследования – игрой. Писательская жизнь Косты представляется процессом, у которого есть не только исходный материал и вполне конкретные цели, но и конечный продукт (вставленный в роман текст его детектива). В результате у читателя появляется возможность оценить адекватность этого, задуманного «зеркальным», воспроизведения.

Последний роман Бламан, «О жизни и смерти» (*Op leven en dood*, 1954), признан критиками «катехизисом экзистенциалистской философии»². Главный герой, литературный критик по имени Стефан, мучается от сознания, что человеческое страдание неизбежно, что каждый вынужден терпеть присутствие самого себя. При этом автор по-прежнему остается верна себе, демонстрируя, насколько бессмысленной видится персонажам жизнь, насколько они сознательно одиноки. Если разобраться, то такое одиночество и можно трактовать как личностный бунт против абсурдного мира, приносящего сплошные неприятности.

Экзистенциальная основа поэтики Анны Бламан является неизменной для всего ее творчества с начала 1940-х годов. Родство с французскими образцами философии экзистенциализма и его литературной практики для Нидерландов не было самоцелью. Ос-

¹ *Blaman A. Drie romans.* – Amsterdam, 1985. – P. 327.

² *Anbeek T. Existentialisme in de Nederlandse literatuur: een absurd probleem?* // *Literatuur.* – 1984. – N 1. – P. 7.

воение европейских образцов шло более интенсивно именно за счет параллелей в мироощущении, за счет общности культурно-интеллектуального климата. Нидерланды и в XX в. не склонны были к масштабному теоретизированию (в противовес Франции, Англии и Германии), их уделом было скорее практическое, т.е. непосредственно художественное воплощение веяний времени.

Более того, хотелось бы подчеркнуть, насколько различно понимался сам термин «экзистенциализм» в Нидерландах. Отсутствие единого мнения в критике можно проиллюстрировать, к примеру, теми именами, которые включались в список идеологов экзистенциализма, иллюстрирую динамику его становления. Делфхау («Что такое экзистенциализм?», 1948) причисляет к ним Кьеркегора, Ясперса, Хайдеггера и Сартра; Ван Персен («Краткое введение в философию экзистенции», 1948) рассматривает Кьеркегора, Шестова, Ясперса, Хайдеггера, Сартра, Марселя и Луна; а Рейдекер («Экзистенциализм», 1949) настаивает на последовательности Хайдеггер, Ясперс, Сартр, Мерло-Понти. Но именно художественное освоение философии оказалось весьма созвучным интеллектуальному климату страны, независимо от логики разделившихся аналитиков. И в этом отношении творчество Анны Бламан не только является вполне репрезентативным национальным образцом художественного слова, но и играет роль связующего звена между литературами двух эпох, разделенных Второй мировой войной.

В следующем поколении писательниц нельзя не упомянуть Анни М.Г. Шмидт (Annie M.G. Schmidt, 1911–1995), которую в прессе, освещавшей ее похороны, обозначили как «истинную королеву Нидерландов». Странная судьба – имя, которое ей дали родители, она носила третьей по счету, его давали до нее еще двум рано умершим дочерям. Успех, пришедший неожиданно, пришелся на весну 1947 г., когда ее имя впервые было отмечено коллегами по цеху и критикой в связи с текстами и музыкой для выступлений писательского кабаре. С этого времени началась ее «театральная» карьера, хотя многие годы она оставалась также автором стихов для детей и выпускающей «женской» колонки газеты «Хет Пароол» (Het Parool) «Для женщины, и не только для нее...» с характерным для натуралистической эстетики подзаголовком «Впечатления простой души». Эти «впечатления» вышли отдельным изданием в 1951 г., а рассказы для детей «Йип и Ян-не-ке» (Jip en Jan-ne-ke), начатые также в конце 1940-х годов, стали национальными бестселлерами (к примеру, их очередное переизда-

ние в 1996 г., через 42 года после первого издания, вышло тиражом в 3 150 000 экземпляров).

Разножанровое наследие Шмидт охватывает поэзию и прозу, теле- и радиосценарии, либретто мюзиклов, произведения для детей. Удивительная работоспособность и популярность сочинений сделали Анни Шмидт одной из наиболее продаваемых писательниц Нидерландов на протяжении почти всей второй половины XX в. По признанию критики, секрет ее успеха во многом связан с языковыми особенностями произведений, «она освободила нидерландский литературный язык от склонности к величавости и торжественности, поскольку писала на легком “обыденном” языке, почти разговорном»¹. Анни М.Г. Шмидт убедительно доказала, насколько органично воспринимается в современном мире женщина-писательница, талантливая от природы, в силу своей «женскости» умеющая найти верный тон в обращении к детям. Она – лауреат многочисленных литературных премий (национальных и международных), большинство из которых – за произведения для детей, а венчает список Премия им. Г.К. Андерсена, «Нобелевская премия» в области детской литературы, врученная ей в 1988 г. в Осло самой Астрид Линдгрэн. Речь на вручении премии была составлена писательницей в форме письма – обращения к Андерсену и заканчивалось словами: «Дорогой Ханс, я слишком долго была гадким утенком, а теперь я стала гадким старым лебедем, но все-таки лебедем!».

Надо сказать, что нидерландская литература для детей в XX в. держится в первую очередь на авторах-женщинах, творчество которых достойно отдельного серьезного исследования. Современному русскоязычному читателю, вероятно, известен роман Теи Бекман (Thea Beckman, 1923–2004) «Крестonosцы в джинсах», опубликованный в издательстве «Художественная литература».

Поколение, рожденное до Второй мировой войны, прочувствовало войну на себе. Нидерландоязычная территория столкнулась с войной в своих пределах в 1940 г.: немцы вступили на территорию Нидерландов 10 мая, в этот же день началась скоротечная война с Бельгией, капитулировавшей 28 мая. Нидерланды капиту-

¹ Ze ontdeed het Nederlands van een naar plechtigheid en deftigheid neigende schrijftaal, want ze schreef in een opluchtend 'gewoon' Nederlands, bijna in spreektaal / Roos J. Anna Maria Geertruida Schmidt // *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1995–1996*. – Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1997. – P. 123.

лировали еще раньше, 15 мая, после разрушительной бомбардировки Роттердама. В связи с литературой о войне следует упомянуть о всемирно известных дневниках Анны Франк (Anne Frank, 1929–1945) и менее известных записках Этти Хиллесум (Etty Hillesum, 1914–1943), описывавших день за днем судьбы своих семей. Обе они погибли в концентрационных лагерях. Война, таким образом, стала неотъемлемой частью литературной истории. А. Франк была девочкой, и никто в мире, зная ужас, в котором она оказалась, не отважится оценивать литературные достоинства книги. Однако сразу после окончания войны стали появляться художественные произведения, в которых война была главной темой, сюжетной основой, источником драматических коллизий, страшным фоном судеб героев, способом распространения фактического материала, которым владели авторы.

Женских имен в числе тех, кто писал о годах оккупации, немало. Можно вспомнить, к примеру, Элс Пелгром (Els Pelgrom, род. 1934), Юдит Херцберг (Judith Herzberg, род. 1934), Мип Дикманн (Miep Diekmann, род. 1925), Дагмар Хиларову (Dagmar Hilarová, род. 1929) и многих, многих других.

И до сих пор среди нидерландских писательниц есть те, кто посвящают свое творчество прошлому, в первую очередь Второй мировой войне. Так, к примеру, Марга Минко (Marga Minco, род. 1920) стала известна именно благодаря теме войны, холокоста. Как свидетельствует А. Мидделдорп, ведущие темы ее прозы – одиночество человека, изолированного страшной силой, история в большинстве ее произведений «судьбы евреев во время Второй мировой войны»¹, а также историческая ситуация после 1940-х годов. Сама она признавалась: «Многие друзья говорят, что я должна писать о чем-то другом. Я согласна, но в то же время думаю: у каждого писателя есть своя тема, моя тема часто: война. Или даже больше: отчуждение. Чувство, что ты один во всем мире. Война сформировала мой характер и изуродовала его. Я стала ужасно неуверенной. Это влияет на мой стиль работы. Несмотря на успех моих книг, я остаюсь неуверенной. Я постоянно сомневаюсь в себе»².

¹ *Middeldorp A.* Marga Minco // 't Is vol van schatten hier... De Bezige Bij / Anton Korteweg en Murk Salverda (red.) Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum. – Amsterdam, 1986. – P. 88.

² Veel vrienden zeggen me dat ik over iets anders moet schrijven. Ik ben het met hen eens, maar tegelijkertijd denk ik: iedere schrijver heeft nu eenmaal zijn thema,

Слава пришла к Минко с дебютным романом «Горькая трава» (Het bittere kruid, 1957), хроникой жизни еврейской семьи во время войны, в которой автобиографический элемент играет весьма заметную роль. Повествовательная техника оказывается весьма современной, текст состоит из нескольких сцен, раскрывающих сюжетную линию, символическое начало обусловлено тематикой и проблематикой произведения. Роман «Пустой дом» (Een leeg huis, 1966), несмотря на довольно прохладное восприятие публикой, литературоведами оценен как лучшее из всего написанного автором. Текст, представляющий собой двойное повествование, связывает роман с новеллистическими опытами писательницы. Но романное повествование погружает читателя в двойственный мир, где главная героиня, молодая еврейка, словно бы раздваивается, испытывая все возможности судьбы: и обретение себя в послевоенные годы, и капитуляцию перед прошлым и смерть. Женская проза в лице М. Минко обрела достойного продолжателя тех исходных мотивов, которые свойственны женской прозе вообще: говоря о современности, Минко по-прежнему пишет о героинях, их чувствах, исканиях, семьях. И в этом смысле она вполне традиционна.

Тема войны, всплывающая в сочинениях М. Минко, превращается в проблемную составляющую романа «Западня» (De val, 1983), где автор подчеркивает, что для многих героев война не закончилась в 1945 г. Тема холокоста преследует героинь Минко как опыт постоянного переживания прошлого вне хронологической обусловленности. Прошрое и настоящее навсегда переплетены у нее, как и в произведениях многих европейских авторов, испытавших военный опыт на себе.

Поэтика детали, играющая огромную роль в прозе М. Минко, эволюционирует от работы к работе. Значимость описательных элементов ранней прозы, функционально оправданная введением в психологический портрет героя, нарастает за счет стремления автора к созданию эмоциональной атмосферы, наводящей на параллели с импрессионистической литературой начала

en mijn thema is vaak: de oorlog. Of meer nog: de vereenzaming. Het gevoel alleen te staan in de wereld. De oorlog heeft mijn karakter gevormd, en vervormd. Ik ben ontzettend onzeker geworden. Dat beïnvloedt mijn manier van werken. Ondanks het succes van mijn boeken, blijf ik onzeker. Ik twijfel voortdurend aan mijzelf / Schrijven vervormt je herinnering // Jan Brokken. Schrijven. – Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980. – P. 179

XX в. Уход от лаконизма становится для писательницы способом художественного творчества. Как признается она сама, «раньше я хотела минимальным количеством слов сказать максимально многое. Теперь я уже менее щепетильна в отношении слов. Я с удовольствием описываю ландшафт, интерьер дома. Мои последние рассказы уже не такие сдержанные (как раньше). Если писать не удается, я рисую»¹. И эти пространные зарисовки уже не писательницы, а художницы слова – новый образ Марги Минко, предложенный читателю.

Прекрасный образец неизбывности военного опыта, причем опыта собственно нидерландского, дан в романе «Близнецы» (*De tweeling*, 1993) Тессы де Лоо (*Tessa de Loo*, род. 1943). Автор рассказывает историю встречи двух сестер-близняшек, разлученных в войну после смерти родителей в 6-летнем возрасте и выросших в разных семьях. Причем семьи эти были разных национальностей. В результате одна из сестер выросла в оккупированной Голландии, а другая испытала на себе жизнь в немецкой семье. Встреча престарелых сестер на спа-курорте выливается в мучительные откровения и, увы, решительное непонимание между двумя людьми, родство которых ближе и быть не может. И в этих разговорах – вся история голландской оккупации, горечь «немецкой» вины и абсолютная непреодоленность прошлого.

Как подчеркивал в своих «Франкфуртских чтениях» Г. Бёлль, развивая мысль Т. Адорно, «после Освенцима невозможно писать стихи. А также есть, пить, курить, любить. Кто сделал первый вздох, выкурил первую сигарету...», будет жить, любить, писать. Опыт прошлого для многих нидерландских писательниц стал творческим стимулом, способом осмысления жизни и человеческой значимости.

Однако не все авторы второй половины XX в. сосредоточены на раскрытии тем, ставших традиционными. Женские образы множатся и в экспериментальных текстах, в прозе таких писательниц, как, например, Ханнес Мейнкема (*Hannes Meinkema*, род. 1943), урожденная Йоанна Мария Йеллес Стампериус (*Johanna*

¹ Vroeger wilde ik met zo weinig mogelijk woorden zo veel mogelijk zeggen. Tegenwoordig ben ik minder zuinig met woorden. Ik wil ook graag een landschap beschrijven, of het interieur van een huis. Mijn laatste verhalen zijn niet zo ingehouden meer. Als het schrijven niet lukt, schilder ik / Schrijven vervormt je herinnering // Jan Brokken, *Schrijven*. – Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980. – P. 181.

Maria Jelles Stamperius). Автор феминистского крыла Мейнкема пишет как женщина о женщинах, разочарованных в жизни, непонятых и недооцененных мужчинами. Начиная с дебютного романа «Пожиратель луны» (*De maaneter*, 1974) и дальше, в новеллистике и в своем самом известном романе «А потом еще кофе...» (*En dan is er koffie*, 1976) Ханнес Мейнкема лейтмотивом последовательно проводит одну и ту же мысль: жизнь женщины мучительна, и только женщина в состоянии это понять в полной мере. Ставший культовым роман 1976 г. на долгое время обеспечил отчаявшиеся души феминисток надеждой на освобождение от мужского влияния, уверенностью в силе, возможностях и перспективах объединившихся женщин.

Авторское новаторство, пожалуй, включает в себя только степень раскованности поведения героинь, несдержанность в выпивке, курении, сексуальных отношениях и прочих вольностях, допущенных в литературу на рубеже 1960–1970 гг. С повествовательной точки зрения проза Мейнкема демонстрирует вполне распространенную уже технику смены, чередования рассказчиков и, соответственно, монтажного построения текста. Однако в общей эволюции национальной традиции художественного слова в XX в. многочисленные сочинения Мейнкема прорывом не стали.

В послевоенные годы начинает активно публиковаться еще одна признанная величина в женской литературе – Хелла С. Хаасе (*Hella S. Haasse*, род. 1918). Это автор, в полной мере осваивающий возможности совмещения поэтологических особенностей модернизма и постмодернистских приемов. Особенное внимание уделяет писательница тому, что модернизм с начала XX в. воспринимал как материал для экспериментов и обновления традиции – т.е. категориям времени и пространства. В восприятии этих категорий героями произведений Хаасе формирует альтернативу событийной сюжетной линии. Двойственность человеческого существования, амбивалентность любой ситуации, в которой обнаруживают себя герои, – творческий стимул для писательницы. Но это в значительной мере осложняет ее работу над историческими текстами: вымысел причудливо вплетается в фактический материал и позволяет заполнять лакуны. Так появляются несколько романов: «Лес ожидания» (*Het woud der verwachting*, 1949), «Багряный град» (*De scharlaken stad*, 1952), «Новый завет» (*Een nieuwer testament*, 1966), в которых Хаасе все чаще дает свою версию исторической ситуации. Писательница пробует себя в различных романых инвариантах. В 1950-е годы выходят романы

«Скрытый источник» (De verborgen bron, 1950) и «Посвященные» (De ingewijden, 1957), продолжающие европейскую традицию интеллектуального романа. Теме колониальных территорий Нидерландов, Индонезии и др. Малазийских островов посвящены более поздние произведения Хассе – «Властелины чая» (Heren van de thee, 1992) и др.

Ставшая традиционной тема соотношения между реальной историей и художественной условностью отражена в романе «Вести Голубого Дома» (Berichten van het Blauwe Huis, 1986). Повествователь помещен в сложную ситуацию – он, очевидец и рассказчик, воссоздавая реальные события, без конца сталкивается с критикой своей версии со стороны анонимной массы соседей (литературоведы усматривают в них родство с хором в древнегреческой трагедии). Эти добровольные комментаторы неустанно подсматривают, подслушивают, а дальше судачат и выдвигают свои догадки по поводу происходящего. Жанровая специфика романа заведомо отнесена на второй план, поскольку признанный автор модернистской исторической прозы Х. Хаассе убеждает в значении индивидуального опыта трактовки событий. Не важно, о каком событии идет речь, восприятие его всегда будет субъективно, если оно освоено только на личностном уровне. Вина за разобщенность мира возлагается на эгоцентризм, за столетие вьевшийся в природу современного человека и мешающий мыслить объективно. Сам художественный мир с его Голубым Домом – условность демонстративная, даже назидательная, позволяющая судить о шаткости восприятия себя авторитетом в последней инстанции. Отсюда напрашивается вывод о том, что одной рефлексии недостаточно, что современному человеку необходимо многоголосие мнений, чтобы вооружиться всеми возможными аргументами в свою защиту. Прошли времена всеведущего рассказчика.

Но для Х. Хаассе такой вывод – итог долгого пути. Исторический материал (от Средневековья до современности) лежал в основе многих ее романов, написанных в течение 50 послевоенных лет. Фактическая достоверность оформлялась как средство вспомогательное. Что действительно роднит ее романы между собой, так это проблема положения рассказчика. Насколько объективен рассказ, не стоит ли в нем усомниться? «Объективность» повествователя, а опосредованно и писателя, поставленная под подозрение в самом тексте, – вполне модернистская версия полифонии. Это и есть способ реконструкции в противовес миметическому принципу традиционного подхода. Интересно, что проблематика

вынесена даже в заглавие ее книги «Дороги воображения» (*De wegen der verbeelding*, 1983). Повествователь обретает себя как личность не просто в ходе истории, а в поисках адекватной версии ее воспроизведения. Конечно, в теоретическом смысле здесь не осталась за рамками и рецептивная теория, но существование мира не зависит от принятого персонажем решения. Мир объективный, материальный – данность, а сама ситуация выбора, в которой человек существует всю жизнь, напоминает экзистенциалистскую «заброшенность в историю». Только разворачивается условность уже в конце XX столетия, сознание повествователя, перерабатывающее исторические материалы у Хаассе, принимает необходимость выбора в эпоху постмодерна и вопреки ему.

Еще один вопрос, встающий в трактовке романов Хаассе, – смысловая многоуровневость ее истории. Впервые трагические параллели возникли в произведении «Лес ожидания» (*Het woud der verwachting*, 1949), написанном в последний год Второй мировой войны. Франция времен Столетней войны представляется проекцией на современный мир с нацистским режимом. Человеческая история сохраняет спиралевидный характер развития. С этого времени исторический фон повествования становится программно оправданным для писательницы.

Читателю в романах предоставлена определенная степень свободы интерпретации. Значительный интерес постмодернизма к историческому роману связан с диалогом времен. Относительная достоверность всей располагаемой информации о прошлом ставит, соответственно, и вопрос об адекватности знания и его восприятия. Идея дискретности времени и невозможности объективности вне пределов «исторического» текста, знакомая Хаассе, отвергается ею, поскольку она последовательно (на идейно-тематическом уровне) проводит идею непрерывности истории и наличия наследных отношений между эпохами. Символика каждой эпохи может быть прочитана на знаковом уровне, персонажи, даже не имевшие реальных исторических прототипов, вполне прописаны, сохраняется даже традиционное рассказывание истории-сюжета, столь часто отсутствующее у постмодернистов. Игровые технические приемы дают возможность погружать персонажей в провидческие сны, создающие еще один пласт повествования¹, но функциональ-

¹ Здесь у Хаассе можно отметить полемику с Л. Ферроном, отстаивавшим предельную форму постмодернистского субъективизма в утверждениях о том, что «мир есть сон», в силу того что он – продукт деятельности человеческого

но выполняют роль либо эмоционального коррелята, либо свидетельства вовлеченности в сам исторический процесс.

Душка Мейсинг (Doeschka Meijsing, род. 1947) вступила в литературу в 1970-е годы. С первых же шагов в прозе, сборника «Петухи и другие рассказы» (De hanen en andere verhalen, 1974), стала очевидной сквозная тема всех ее последующих произведений: неизбежное присутствие прошлого в настоящем. Эту тему автор развивает на примере героини короткого романа «Робинзон» (Robinson, 1976), в котором процесс самоидентификации выливается в осознание неминуемого одиночества. Модернистские мотивы европейской и национальной литературной традиции легли на благодатную почву. Как подчеркивает Карел Пеетерс¹, проза таких авторов, как Душка Мейсинг, разительно отличается от реалистического повествования. Отличие касается главным образом отношения к действительности, которую реалисты описывают, а Мейсинг и другие «идеалисты» интерпретируют. Действительность у последней состоит из фактов, ощущений, желаний и здравого смысла, что превращает ее в сложный комплекс внутренних связей и переплетений. И Душка Мейсинг ищет возможности передать особенности восприятия этого емкого мира в своей прозе. Еще один сквозной конфликт, не имплицитно обнаруживаемый в прозе Мейсинг, а напрямую включенный в диалоги героев, – конфликт между реальными фактами и их значением. Относительность того, что кажется на первый взгляд очевидным и неоспоримым, заставляет героев Мейсинг искать то единственно стоящее, что значимо для всей литературы XX в., – истинную Личность. Способов обнаружения ее существует множество, одним из них писательница признает творчество. Так, к созидательной активности у нее подключаются не только персонажи-писатели, но и архивариусы, разбирающие фактологию на значимое и несущественное. Задача, стоящая перед ними, представляется весьма схожей с писательской – высвобождение себя из тяготящих пут общества, истории, семейных отношений, т.е. всего, что мешает проявлению Лично-

сознания. Цит. по: *Ibsch E. Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur // De achtervolging voortgezet / Ed. by Breekveldt W.F.G., van Halsema J.D.F. – Amsterdam, 1989.*

²⁶ *Van Deel T. met Meijsing D. // De Revisor. – 1976. – N 3. – P. 3.*

¹ См. об этом: *Peeters C. Inleiding achteraf // Canaponi P., Kellendonk F. et al. Het hart in het hoofd. Verhalen uit De Revisor uitgeleid door Carel Peeters. – Amsterdam: RevisorBoeken, 1979. – P. 131.; Peeters C. Houdbare illusies. – Amsterdam: De Harmonie, 1984. – P. 15–18.*

сти. По свидетельству Д. Мейсинг, поверхность может быть любовью, но «глубинное течение» – совершенно другое. «Оно подобно лабиринту, что, с точки зрения поверхности, – совершенная ерунда. Итак, воспроизведение может эту лабиринтную человеческую суть поднять на поверхность. Это, с одной стороны, власть над действительностью, так как ты вскрываешь невидимое, с другой стороны, это – восстановление равновесия»¹. Как явственно следует из ее высказывания, проявление глубинной сущности значимо также и в силу потребности в гармонии существования. Писательский опыт становится своеобразным гарантом равновесия сил между действительностью и условностью, раскрытой в творческом акте. А гендерные вопросы оказываются абсолютно незначительными.

Продолжая опыты осмысления человеческой сути, а также границ возможного для героини-женщины, мягко развивает феминистскую линию литературы Конни Палмен (Connie Palmen, род. 1955). Ее дебютный роман «Законы» («De wetten», 1991) демонстрирует поиск поведенческих норм человека и определение его «я» с помощью бихевиористского подхода. Студентка философского факультета накапливает знания, сопоставляя философию и собственный метод анализа. Из всех мужчин, с которыми она сталкивается, по уровню самоидентификации ее превосходит только художник, что становится символическим утверждением превосходства искусства как такового.

Тесно переплетается с ощущением потребности в рефлексии и саморефлексии тема человеческого общения. Выбор партнера, друга, моральная и этическая стороны связывающих людей отношений – довольно распространенный предмет обсуждения литературы конца XX в. К примеру, К. Палмен затрагивает вопрос о связи двух подруг еще с подросткового, школьного возраста в романе «Дружба» («De vriendschap», 1995). Однополая связь предстает не только как рассуждение об условностях, но и как продолжение традиции свободной любви в литературе второй половины столетия.

Еще одной крупной фигурой литературы второй половины XX столетия стала Маргрит де Моор (Margriet de Moor, род. 1941), чей дебютный сборник рассказов «Со спины» (Op de rug gezien) вышел в 1988 г. В этом сборнике прозвучали ключевые слова, которыми вполне можно озаглавить все творчество де Моор: «Я

¹ *Van Deel T. met Meijning D. // De Revisor. – 1976. – N 3. – P. 3.*

знаю, что мир должен твердо стоять на земле двумя ногами. Время и место – свидетельства подлинности». Поиск подобных свидетельств занимает писательницу в самых разных вариантах: в отношениях героев с окружением, в любовных коллизиях, в эмоциональных переливах и вопросах их обусловленности. Роман «Сначала серый, потом белый, потом голубой» (*Eerst grijs, dan wit, dan blauw*, 1991) затрагивает проблему неполноценного человеческого общения, а роман «Виртуоз» (*De virtuuos*, 1993) предлагает историю любви аристократки и певца-кастрата на грани допустимого приличиями.

В 2001 г. выходит роман со смелым названием «Крейцера соната» (*Kreutzersonate*), который поневоле вызывает множество вопросов к автору. Первая ассоциация, возникающая в связи с названием, и не только у российского читателя, – это ассоциация с текстом Л.Н. Толстого. Популярность и известность Толстого за рубежом (в Нидерландах, в частности) ни для кого не секрет. Знаком он и самой М. де Моор. Равно знакомы ей и два музыкальных произведения с этим же названием: соната для скрипки Бетховена (1802), исполненная французским скрипачом Родольфом Крейцером, а также струнный квартет Яначека (1923).

На вполне закономерный вопрос о влияниях сама автор отвечает так: мол, оба музыкальных произведения и стали отправными точками для создания ее книги. Более того, подчеркивает М. де Моор, их камерность определила объем, своеобразную «камерность» сюжета и композиционное оформление литературного произведения¹.

Следующий вопрос о том, насколько соответствует тональность нового текста де Моор вдохновившей ее музыкальной основе. Складывается ощущение самобытности восприятия писательницей сочинений известных композиторов, поскольку моменты эмоциональной напряженности в музыке и в тексте различны. Но автор, вероятно, вправе указать читателям истинный смысл: музыка для де Моор, по ее признанию, – это та среда, в которой она чувствует себя как рыба в воде, – сказывается консерваторское образование по классу фортепиано. «Уже после того как я начала писать, я осознала, что это было одним из Шансов, которые даруются людям в жизни... а в следующей жизни я, возможно, буду композитором. И все же... если пришлось бы выбирать, я, без всякого сомнения, выбрала бы сочинительство. Для меня Литература

¹ *Meijer I. De interviewer en de schrijvers. – Amsterdam, 2003. – P. 317.*

превыше всего»¹. К тому же, М. де Моор подчеркивает, что всеобщая страсть к двойной жизни удовлетворяется в любом человеке, к примеру, чтением. Ей же дано испытывать себя в писательстве — тоже своего рода компромисс. При этом возникает настойчивое желание связывать разные роды искусств в едином тексте, включая в него, например, героев-музыкантов и критиков, что во многом определяет специфику системы персонажей в разных произведениях.

Герои, таким образом, тоже не являются исключительными для автора: слепой музыкальный критик продолжает ряд уже испробованных людей «необычных», как обозначает их сама де Моор, интересных ей уже потому, что она не знакома с тем, что должны испытывать они сами (у нее в арсенале есть ребенок-автист и певец-кастрат).

Еще один значимый момент — то, что в романе сюжетная линия связана с двумя героями-попутчиками. Не возникает ли здесь опять параллель с Толстым? У него несчастный муж, убивший свою жену, делится историей своей жизни с попутчиком по поезду. У де Моор музыкальный критик рассказывает историю своей несчастной любви попутчику в аэропорту. Однако, как признается автор, перелеты слишком коротки, чтобы воссоздать историю всей жизни главного героя. На это требуется значительно больше времени. Поэтому она задерживает самолеты, обеспечивая персонажу необходимый временной запас.

Есть здесь и еще одно значимое, на наш взгляд, различие. У де Моор, в отличие от Толстого, попутчики раньше уже встречались, о чем они сразу же упоминают. А для Толстого такого рода откровения с человеком знакомым были бы совершенно недопустимы.

Раз решившись допустить неминуемое читательское сопоставление двух историй любви, писательница многократно подчеркивает, что ее роман — не перелицовка сюжета Л.Н. Толстого. Она исправно приправляет свой текст реалиями современности: герои путешествуют из Брюсселя в Бордо, летают из аэропорта Амстердама в Зальцбург. Гостиницы, бары, напитки, клиника в Лейдене, известная в XX в. как всемирный центр экстренной нейрохирургии, — все это якобы призвано сделать ее текст более самостоятельным, еще дальше увести читателя от Толстого. А на деле скла-

¹ *Meijer I. De interviewer en de schrijvers. — Amsterdam, 2003. — P. 319.*

дывается совсем иная ситуация: хронотоп осовременен, а драма та же.

Открещиваясь от влияния Толстого, писательница подчеркивает, что он депрессивен. Пытаясь и в этом отличаться от литературного первоисточника, де Моор дает герою еще одну любовь, новый брак. Но все та же ревность сводит его с ума, мучительно подталкивая к желанию убить жену. Трагическим спасением становится острейший приступ (почечная колика), с которым жену госпитализируют, что отчасти отрезвляет героя.

У Толстого, таким образом, ситуация драматична и необратима, у де Моор вроде бы обратима. Новый брак в итоге оказывается счастливым, даже появляются дети. Но финал романа опять возвращает нас к параллелям с Толстым. Начало повести Толстого – разговор в вагоне о любви и разных любовных отношениях. У де Моор герой снова оказывается в самолете и там слышит беседу двух девиц о том, что любовные отношения должны быть «легкими, беспроблемными». Будничность и откровенный цинизм этого диалога звучат убийственно, не допускают и мысли о высоком отношении к любви и возможности глубокого чувства в принципе. И депрессия возвращается.

Вполне самобытным решением, символика которого абсолютно прозрачна, становится предложенная де Моор бинарная оппозиция «любовь – слепота». С одной стороны, это равносильно универсальному восприятию любви как ослепления и отключения рации, с другой стороны, именно так и складывается жизненный опыт самого героя ван Флотена, ставшего слепым в результате попытки самоубийства от первой сильной, но несчастной любви. Следует прояснить, что его первая возлюбленная – скрипачка – когда-то играла ведущую партию в струнном квартете, а репетиции и музыка послужили основой для суицидального исхода отношений.

Решение ввести в текст героя-слепца требует и еще одного обоснования. Вероятно, травматический исход попытки самоубийства лишний раз подчеркивает трагизм утраты того, что было привычным и естественным для ван Флотена изначально. Но ведь музыкальному критику в первую очередь нужен слух, а зрение вторично. Следовательно, еще раз предложенный читателю акцент на том, что зрительный образ вторичен, а первично психоэмоциональное восприятие, которое служит импульсом для формирования образа и обеспечивает индивидуальность восприятия, оказывается для писательницы значительно более важным. Сама

же де Моор настаивает, что в этом смысле она продолжает традицию Флобера, позволившего каждому читателю сформировать свой собственный облик Эммы Бовари¹. Так и слепой персонаж, вступая в новые отношения, волен отныне фантазировать, не будучи скованным недоступным для него визуальным рядом.

Де Моор акцентирует внимание в своей прозе на опасности, не отделяя ее от общего трагического восприятия жизни, подчеркивая тем самым хрупкость человеческого существования: сюжеты ее повествований включают в себя смерти, несчастные случаи, попытки самоубийств. «Крейцера соната» в этом смысле логически продолжает ряд. Особенно остро ощущает писательница опасность, связанную с самолетами: страх авиакатастрофы стал для нее самой после 11 сентября практически идеей фикс. Тот факт, что ее герои в «Крейцеровой сонате» путешествуют самолетом, призван, вероятно, подчеркнуть, что любовные коллизии – не единственное, что представляет угрозу.

Однако в череде опасностей, преследующих каждого человека, чувствующего музыку и с ней связанного, нельзя забывать и об эмоциональной нагрузке, на музыку возлагаемой. И де Моор все время подводит читателя к мысли об опасности музыки, которая прочитывается и у Толстого.

Из ставшей на сегодняшний момент очевидной авторской программы М. де Моор хотелось бы выделить один крайне значимый момент: писательница настаивает, что «искусство произрастает из искусства»², и это оправдывает синтез музыки и литературы, их эмоциональные пересечения и взаимопроникновение образов. Оправдывая тем самым и Л.Н. Толстого, и себя саму, М. де Моор признает за литературой ее собственную правоту, способность создавать собственный условный мир.

Получая очередную литературную премию в 1990 г. (Lucy B. en C.W. van der Hoogt), писательница произнесла благодарственную речь о теснейшей связи музыки и литературы³, подчеркнув в ней природное родство двух видов искусства: музыка и лирика – первые формы художественного творчества в истории человечества. Словесное эмоциональное выражение с музыкальным сопро-

¹ См: *De Moor M.* – Mode of access: Interviews//www.margrietdemoor.nl.

² Ibid.

³ *Lucy B. en C.W. van der Hoogt-prijs. Dankwoord door Margriet de Moor // Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1989–1990. Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. – Leiden, 1991. – P. 132.*

вождением или на определенный мотив связывают музыку и литературу так же, как язык (система семантически наполненных знаков) связывает пение и литературу. «Музыка, как и язык, – произведение голоса. Но не стоит искать объяснения тому, что произнесенное слово не обладает той вдохновенностью, что звук музыкальный: слишком отличаются способы употребления голоса при пении и при говорении», – настаивает де Моор. В подтверждение она приводит цитату из П. Валери: «Как счастлив музыкант! Развитие его искусства обеспечило ему с незапамятных времен преимущественное положение!», в то время как писатель работает с двойственным и многозначным материалом. Но вывод тут напрашивается сам: эмоциональность и чувственность героев де Моор, основанные на восприятии чистых звуков и музыкальных сочинений, лишают их возможности мыслить рационально, заставляют поддаваться страстям. Увы, исход восприятия этого совершенного вида искусства довольно трагичен.

Однако признание того, что и литература, и музыкальное сочинение содержат в себе определенную семантику и в равной степени способны к повествованию, дает право литературоведам и музыкальным критикам мыслить схожими категориями. Определяя повествовательный модус через музыку, де Моор говорит о наиболее характерных, с ее точки зрения, темпах: «Весна в Фиальте» Набокова – *tempo di menuetto*, тексты Маргерит Дюрас – *moderato cantabile*, Кундера пишет в привычном *allegro marcato*, хотя в «Шутке» обнаруживает *andantino*, и т.д.

Именно в связи с этим читателям новой «Крейцеровой сонаты» легче осознать роковую зависимость – вне времени и пространства – национальной и социальной принадлежности не только героев от музыкальных фрагментов, но и самой романистки от идеи звукового всевластия и всеподчинения.

Программность этого романа М. де Моор очевидна. В истории же литературы ей, на наш взгляд, не удастся избежать ощущения вторичности сюжета. Но важно другое – она подтверждает в очередной раз, насколько тесно литература переплетена с музыкой и насколько синтез искусств укоренен в восприятии голландцев.

Итак, предложенный выше довольно субъективный взгляд на разнообразие творческих талантов писательниц Нидерландов XX в. призван был доказать, что эволюционные процессы художественного слова захватывают авторов вне зависимости от гендерной принадлежности, а предвзятое отношение мужской критики к женскому литературному труду в начале столетия постепенно

сменяется признанием роли и заслуг женщин в силу яркости дарований, значимости новаторских поисков и органичности сочинений общенациональным и общеевропейским литературным тенденциям.

С.П. Ташкенов

**ТОМАС БЕРНХАРД: МЕТАСТАЗЫ
ПАТРИАРХАЛЬНОСТИ И ЖЕНСКОЕ ПИСЬМО**

Ужасающие женские образы любил рисовать причисляемый ныне к классикам язвительный австрийский писатель и скандалист Томас Бернхард (1931–1989). Эта грань бернхардовского «искусства поношения», не уступающая его едкой критике в адрес Австрии, не раз вызывала негодование со стороны читательниц, как после него будет вызывать негодование со стороны читателей творчество его во многом «последовательницы» Эльфриды Еликен. Чем негативнее должен был стать типично австрийский женский персонаж в любом его тексте, тем старательнее он его вырисовывал – при редком положительном образе женщины обходясь лишь штрихами. Тем неожиданной и смелой кажется идея применить теорию «женского письма» к Бернхарду, хотя это и требует большой осторожности. Параллель, проводимая между интенциональной патриархальностью изображенного мира и женским началом нарратива, оказывается продуктивной в свете психоанализа и теоретических идей Юлии Кристевой.

1. Образы: разложение

Мир женских образов, выстроенных Бернхардом, вызывает аналогию с женским типом, представленным австрийцем Отто Вейнингером в философской работе «Пол и характер» (1903): определяемая через свою сексуальность, женщина *по природе* (любимое бернхардовское слово *naturgemäß*) лишена морали, логики, вкуса, фантазии, она – средоточие глупости, греховности, разложения, подлости, лицемерия, жадности, ненависти, коварства, зла. Женщина – антипод мужчины, предстающего у Бернхарда гением,

интеллектуалом, «человеком духа» (Geistesmensch); женщина (часто – мать) преследует протагониста в действительности и в мыслях, при жизни и после смерти.

Отрицательный, «вейнингеровский» образ матери у Бернхарда часто пытаются объяснить биографически: он был незаконнорожденным ребенком, не знавшим отца и имевшим сложные, холодные отношения с матерью – Гертой Бернхард¹. Эмоциональным спасением для маленького Томаса оказался дедушка – писатель Иоганнес Фроймбихлер, приучивший ребенка к литературе, прогулкам (непременные сопутствующие мотивы его прозы) и ставший прообразом многих его героев².

Однако если у Вейнингера женский образ репрезентировал еврейское, то у Бернхарда он расплачивается за все австрийское.

Герой одного из самых последних текстов Т. Бернхарда, романа «Изничтожение. Разложение» («Auslöschung. Ein Zerfall» 1986), Франц-Иосиф Мурау, само имя и владения которого – замок Вольфзег с прилегающими к нему угодьями – олицетворяют старую патриархальную Австрию, едет на похороны родителей и брата. Сильнее всего его мысли занимает мать. Детство Мурау было отравлено деспотичностью матери; наказания и оскорбления превратили его потребность в материнской любви в ненависть: «Лучше б она меня сразу после рождения засунула к себе в живот обратно»³ – его «борьба за выживание является поэтому неравной борьбой со всецельной первичной женщиной, не признавшей своего сына»⁴. Мать установила в Вольфзеге своего рода матриархат, подчинив себе всех членов семьи, все кажутся Францу-Иосифу куклами, причем кукла-мать – страшным кукловодом: «Мой отец, сказал я, – семидесятилетняя кукла, с отмирающими конечностями и головой, отупевшей и одеревеневшей от того, что ее всю жизнь дергали. Мой брат, сказал я Гамбетти, – сорокалетняя кукла, которая тоже никак не противится тому, что ее вечно дергают, мой брат, как и все, перестал сопротивляться нашей подлой кукломате-

¹ См.: Höller H. Thomas Bernhard. – Hamburg, 2001. – S. 26–31.

² См.: Ibid. S. 34–43; Markolin C. Die Großväter sind die Lehrer. Johannes Freumbichler und sein Enkel Thomas Bernhard. – Salzburg, 1988.

³ Bernhard Th. Auslöschung. Ein Zerfall. – Frankfurt a. M., 1988. – S. 149. Здесь и далее цитаты из немецкоязычных изданий даются в моем переводе – С. Т.

⁴ Tabah M. Dämonisierung und Verklärung. Frauenbilder in «Auslöschung» // Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards «Auslöschung» / Hrsg. v. Hans Höller. – Frankfurt a. M., 1995. – S. 149.

ри»¹. Мать Мурау вовсе не уникальный экземпляр, но самый обыкновенный представитель немецко-австрийского типа матери: «Что здесь, что там, одни кукломатери, и эти кукломатери только и делают, что всю жизнь бессовестно дергают своих кукломужей и куклодетей за ниточки, до тех пор пока не задергают их до смерти»². Мурау перекладывает на мать вину за все зло и разложение Вольфзегга: «Все зло Вольфзегга, когда мы пытались обнаружить его истоки, каждый раз приводило нас к матери, она была точкой отсчета»³. Для Франца-Иосифа мать была «истерической национал-социалисткой», и если отец был «убежденным» нацистом, то мать была «фанатичной»⁴. Вступив в связь с архиепископом Спадаolini, мать доказала не только женскую легкомысленность, фривольность, грешность, но и важное для Бернхарда типично австрийское слияние нацизма и католицизма.

Демон матери настолько занимает мысли Мурау, что он даже пишет трактат под симптоматичным названием «Матери», пытаясь свести счеты с прошлым и настоящим. Несчастный случай реализует его жажду мести⁵: родители и брат погибают в автокатастрофе. Смерть матери наиболее страшна и символична – ей снесло голову, а тело ужасно изуродовано. Но Францу-Иосифу мало об этом знать – он хочет открыть гроб и удостовериться, «действительно ли мы похоронили свою мать целиком, а не отдельные ее части»⁶.

Женская телесность не находит прямого выражения у Бернхарда – генитальность вытеснена. На нее намекает, что удивительно, только образ матери. Обе сестры Мурау лишены женственности, они асексуальны, пассивны, хоть по остальным качествам и повторяют мать. Асексуальна и калека-жена Конрада в романе «Известковый карьер» («Das Kalkwerk», 1970). Женская сексуальность не присуща даже тем, кого связывают с героем нежные, добрые чувства. К этим редким исключениям относятся поэтесса Мария⁷, близкий друг Мурау («Изничтожение»), персиянка, знакомая

¹ Bernhard Th. Auslöschung. Op. cit. S. 124.

² Bernhard Th. Auslöschung. Ein Zerfall. – Frankfurt a. M., 1988. – S. 124–125.

³ Ibid. S. 297.

⁴ Ibid. S. 193.

⁵ «Но я же не могу устранить своих родных лишь потому, что хочу». Ibid. S. 18.

⁶ Ibid. S. 150.

⁷ Прообразом Марии послужила австрийская поэтесса Ингеборг Бахман. Об этом см.: Gehle H. Maria. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im

рассказчика из повести «Да» («Ja», 1978), сестра протагониста Ройтхамера из романа «Корректур» («Korrektur», 1975), Йоана, подруга героя из романа «Рубка леса» («Holzfällen», 1984).

Сестра для Ройтхамера – воплощение чистоты (в противоположность матери), в ее честь он создает необычное, планируемое как «идеальное», архитектурное строение – жилой конус посреди леса. Персиянка равна рассказчику по мироощущению и пристрастию к философии, литературе и музыке, в ней он находит долгожданного собеседника. Мария (само имя которой созвучно с Мурау) – антипод женской сентиментальности, воплощение ясности, остроты ума и тех основных качеств, которыми у Бернхарда обладает лишь «Geistesmensch», интеллектуал-мужчина. С ней наступает «высший момент, состояние счастья»¹, тот «духовный симбиоз»², который в художественном мире Бернхарда возможен, как правило, только между мужчинами схожего образа мыслей. В Марии неприметными остаются признаки женственности, сексуальное желание вытеснено приоритетами дружбы и духовной, чистой связи. Во сне Мурау она даже меняется с Эйзенбергом ролями, появляясь в брюках и переобуваясь в его сапоги; затем вновь перевоплощается в женщину³. Сущность Марии гермафродитна – она оказывается не женщиной, а человеком – «с мужской остротой ума и лишь случайно женского пола»⁴. Ее принадлежность к женскому скорее грамматического характера.

Столь радикальные образы не могли не привлечь внимания исследовательниц. Их рецепция иллюстрирует возможность совершенно разного понимания письма Бернхарда на уровне приятия/отторжения, оправдания/обвинения.

2. Рецепция: ускользание

2.1. Рецепция первая: обвинение

В 1977 г. Риа Эндрес защитила нашу мемуарную диссертацию. В виде книги работа появилась в 1980 г. под названием «Достигнув конца. На примере мрачного безумия мужских образов Томаса

Werk Thomas Bernhards // Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards «Auslöschung» / Hrsg. v. Hans Höller. – Frankfurt a. M., 1995. – S. 159–180.

¹ Bernhard Th. Auslöschung. Op. cit. S. 541.

² Tabah M. Dämonisierung und Verklärung. Op. cit. S. 155.

³ Bernhard Th. Auslöschung. Op. cit. S. 220–223.

⁴ Tabah M. Dämonisierung und Verklärung. Op. cit. S. 155.

Бернхарда»¹ и вызвала бурные споры в научных кругах и ироническую реакцию самого Бернхарда².

Во введении, подчеркнув личную антипатию к Бернхарду и его творчеству, исследовательница сформулировала цель: «Моя работа представляет собой попытку демистификации. Я буду не интерпретировать, но деконструировать мужской дискурс», вскрывать «технику мраморирования», в «узорах» которой «содержатся патриархальные отложения»³. Опираясь на образы мужчин⁴ и принцип повтора в поэтическом языке Бернхарда, Р. Эндрес приходит к следующим заключениям.

«Мужская паранойя» заиклена на смерти и осознании (вытеснении) своей «травмы бесплодия»⁵. В центр образной системы и речевой манеры Бернхарда⁶ она ставит фаллоцентризм, замечающий импотенцию⁷. Речевую деятельность героя она сравнивает с машиной, производящей пустоту и смерть. Герой Бернхарда испытывает страх перед природой, женщиной, близостью, собственным телом и прячется за тавтологией как за «искусственным плодородием»⁸. Гениальность героев мнима, считает Эндрес, их мыслительная «машина» не производит ничего стоящего, но лишь безостановочно продолжает работать, скрывая бесплодие и импотентность, борется «за фаллический дух», потому что активен психофизиологический «цензор», не допускающий правды – скрытой гомосексуальности, инцестности, импотенции – поскольку цензор

¹ *Endres R. Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. – Frankfurt a.M.: Fischer, 1980.*

² В интервью журналу «Шпигель» в ответ на упоминание о том, что Р. Эндрес назвала его в своей работе шовинистом и женоненавистником, Бернхард заметил: «Я не отвечаю за проблемы Рии Эндрес. Вероятно, ей полегчало бы, если б она поехала в Мексику и села голая на гору». Цит. по: *Schreiner M. Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? // Bernhard Tage. Materialien. – Ohlsdorf, 1996. – S. 68.*

³ *Endres R. Am Ende angekommen. Op. cit. S. 9–10.*

⁴ До 1977 г. у протагонистов Бернхарда преобладали помешательства и сумасшествия, мономаничность и претензия на гениальность. В женских образах воплощалось описанное выше клише «матери». Появления в свет персиянки и Марии госпожа Эндрес не дождалась.

⁵ *Endres R. Am Ende angekommen. Op. cit. S. 13–14.*

⁶ При этом исследовательница не перестает ошибочно отождествлять писателя с его героями.

⁷ *Endres R. Am Ende angekommen. Op. cit. S. 26.*

⁸ *Ibid. S. 28, 30.*

запрещает весь дискурс сексуальности¹. Активность «мыслительной машины» – только видимость: ее движения и тематические повторы суть «мазохистское самоудовлетворение», а «желание получить продукт не переходит в акт его производства»².

Женщина и женский потенциал, подчеркивает Эндрес, образуют в тексте лакуну (die große Leerstelle), поэтому текст Бернхарда представляет собой слияние мужского семени с Ничто, порождающее мужские «ритуалы смерти»³. «La femme n'existe pas» (женщина не существует)⁴, заключает она, отсылая, вероятно, к «той женщине» Жака Лакана. Почему-то Эндрес отмечает присутствие в тексте Бернхарда «невидимого феодального отца» в уходящих социальных реликтах власти⁵. Идея импотентного патриархата и вытесненной сексуальности у Бернхарда позволяет исследовательнице интерпретировать два романа Бернхарда с позиций грубого фрейдизма, что вызывает как интерес, так и возражения. Так, с позиций фаллоцентризма трактуется «Корректурa». Зодчий Ройтхамер строит для любимой сестры идеальный жилой конус в идеальном месте посреди леса; увидев готовый конус, сестра умирает. В трактовке Эндрес нереализованный инцест между братом и сестрой сублимируется в строительство конуса – своеобразного «математического фаллоса»; конус становится «местом жертвоприношения мужской гениальности», «смертельным продуктом», сестра – «жертвой». Одновременность смерти сестры и завершения строительства конуса сводятся к имитации вытесненного совместного оргазма в представлении «мыслительной машины» Ройтхамера: «Мои мысли последовательно привели к осуществлению и завершению конуса; в момент смерти сестры свершилась и завершенность конуса, пишет Ройтхамер, я не мог привести ее в Кобернаусский лес ни в какой другой момент, только в этот смертельный, она боялась этого момента, и когда испугалась до предела, я привел ее и убил, и вместе с тем закончил свой конус (7 апреля), пишет Ройтхамер»⁶.

В романе «Известковый карьер» заброшенный завод, куда переезжает Конрад с прикованной к инвалидной коляске женой,

¹ Endres R. Am Ende angekommen. Op. cit. S. 37–38, 40, 91.

² Ibid. S. 48, 49.

³ Ibid. S. 51, 97.

⁴ Ibid. S. 93–96.

⁵ Ibid. S. 61.

⁶ Bernhard Th. Korrektur. Roman. – Frankfurt a. M., 1988. – S. 346.

трактуются как территория жертвоприношения и сублимации невозможного сексуального акта. Конрад пытается написать работу (Studie) о слухе и не может¹. На калеке-жене он ставит слуховые эксперименты по методу Урбанчика. В итоге Конрад убивает жену из карабина; самого его, сошедшего с ума, находят в яме для навозной жижи. Эндрес раскрывает сюжетную канву романа через понятия полового акта: провал в написании «штудии» она прочитывает как невозможность сексуального удовлетворения; «выстрел» (Schuss) – как сублимированный фаллический образ эруптивного ритуала (семяизвержение); яму (Jauchegrube – жижеприемник) – как женское лоно. Особенно убедительной кажется трактовка конрадовского сна: ему снится, что однажды ночью он сел за письменный стол и написал всю работу на одном дыхании, израсходовав все свои силы. Затем в кабинет неожиданно вошла жена, абсолютно здоровая, осыпала его упреками, недовольная тем, что он тайком закончил работу, и бросила ее в камин. Эндрес прочитывает в сне Конрада акт мастурбации, обличение этого акта карающей женщиной и угрозу кастрации. Достигнутое во сне замещенное сексуальное удовлетворение реализуется в действительности «выстреливанием» (schießen) из карабина Манлихера² (эякуляция)³.

Правда ли Эндрес в такой деструктивной трактовке «марионеток патриархата», занимающихся «духовным онанизмом»?⁴ В ее интерпретации есть и плюсы, и минусы, и преувеличения, и недосмотры. Эндрес не учла, во-первых, что автор дистанцируется от героя повествовательной ситуацией, а во-вторых, что, аргументировав свою работу личной антипатией к текстам Бернхарда, она дала повод интерпретировать и ее диссертацию с тех же гендерных позиций – как сублимацию неудовлетворенного женского начала.

¹ Невозможность написать работу или выразить свою идею – один из центральных мотивов у Бернхарда.

² Р. Эндрес просмотрела, что и корень фамилии Манлихер (Mannlicher) составляет слово «мужчина» (Mann).

³ Endres R. Am Ende angekommen. Op. cit. S. 69–80.

⁴ Ibid. S. 92.

Как и Эндрес, Маргит Шрайнер, рассуждавшая на тему «Пишет ли Томас Бернхард женскую литературу?»¹, подошла к его прозе субъективно, «как женщина»². Ее точка зрения – совершенно иной образчик женской рецепции Бернхарда – более сдержанный, не агрессивный и дающий совершенно иной результат по сравнению с Эндрес.

Шрайнер исходит не из сюжетного анализа, но из более глубокого взгляда на цельную ткань творчества писателя и рецептивную психологию читательниц. На примере повести «Преферанс» («Watten», 1969) она обнаруживает у Бернхарда совершенно иное неожиданное качество – качество *женского письма*: «Томас Бернхард <...> стоит в традиции великой женской литературы, как и творчество Штифтера, Кафки и Беккета, рецепция которых, как мне кажется, всегда усложнялась нагромождением банальных абстракций»³. В несвойственном женщине умении мыслить абстрактными понятиями она находит преимущество при чтении текстов Бернхарда: они «не поддаются систематизации и обобщению, идеологизации», поэтому и «любая разумная женщина сходу поймет [книгу Бернхарда] лучше, чем любой нормальный мужчина».

В повести «Преферанс» герой решает вдруг не играть больше в преферанс. Свое решение он аргументирует следующим образом: «*Вчера*: я встал, умылся, оделся, тут ко мне является извозчик и спрашивает, почему я больше не хожу играть в преф. Я пытаюсь ему объяснить, почему, но не могу объяснить, почему. Говорю: нет, с преферансом покончено. <...> Я говорю: нет, в преферанс я больше не играю. <...> Больше я в преферанс играть не пойду, это невозможно, говорю я извозчику. <...> Я вам сто раз объяснял, говорю, что в преферанс я больше играть не буду, не буду никогда, бесполезно ко мне ходить и меня уговаривать, чтобы я снова пошел играть. <...> Захоти я даже снова пойти играть, я бы все равно не дошел. Оставьте меня в покое, говорю. Найдите кого-нибудь другого. В преферанс здесь играют все. Я больше не играю. Многие только и ждут, чтобы их позвали играть. Почему вы никак не оставите меня в покое, почему не обойдетесь без ме-

¹ Schreiner M. Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? // Bernhard-Tage. Materialien. – Ohlsdorf, 1996. – S. 68–84.

² Ibid. S. 71.

³ Ibid. S. 74.

ня? – говорю»¹ и т.д. Манеру объяснения рассказчика Шрайнер называет «женской» и выделяет в нем такие «немужские» качества, как алогичность, эмоциональность, болезненность, слабость, интровертированность, отчаяние, сомнение, смущение, постоянное замешательство, несмотря на то что грамматически аргументация и вся речь говорящего выстраиваются уверенно и бескомпромиссно². «По-женски» он пытается преодолеть окружающий его хаос, заикливается в речи на бытовых проблемах³, всю манеру повествования Бернхарда исследовательница называет «женской»⁴.

М. Шрайнер предлагает провести эксперимент: заменить в тексте «игру в преферанс» на «занятие сексом». Получается примерно следующее: «*Вчера*: я встал, умылся, оделся, тут ко мне является извозчик и спрашивает, почему я больше не занимаюсь сексом. Я пытаюсь ему объяснить почему, но не могу объяснить почему. Говорю: нет, с сексом покончено. <...> Я говорю: нет, сексом я больше не занимаюсь. <...> Больше я сексом заниматься не буду, это невозможно, говорю я извозчику. <...> Я вам сто раз объяснял, говорю, что сексом я больше заниматься не буду, не буду никогда, бесполезно ко мне ходить и меня уговаривать» и т.д. Что изменилось? Для Р. Эндрес, вероятно, проявился сублимированный смысл, для М. Шрайнер – по сути, ничего. Отказываясь от «мужского» (а также, вероятно, и от радикально-феминистического) обращения с текстом, она предлагает не заполнять пустую формулу «игры в преферанс», а взять ее дословно – тогда останется главная суть: «Некто отрицает нечто, чего требуют остальные»⁵. Эта формула отрицания проходит не только через весь текст «Преферанса», но и через все тексты Бернхарда вообще.

Права ли Шрайнер? Преимущество ее мысли в том, что, ни разу не упомянув Юлию Кристеву, она очень близко к ней подошла. Соединение обеих рецептов с теорией Кристевой, как нам

¹ Бернхард Т. Преферанс // Бернхард Т. Избранное / Пер. с нем. С. Шлапоберской. – М., 1983. – С. 47–48.

² Schreiner M. Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Op. cit. S. 78.

³ См., напр., пассаж о вечно рвущихся рубашках, брюках, пальто, шнурках, ломающихся застёжках, отрывающихся ручках, о сложности приобрести новые очки, о преимуществах и недостатках обуви из резины и кожи: Бернхард Т. Преферанс. Там же. С. 58–61.

⁴ Schreiner M. Schreibt Thomas Bernhard Frauenliteratur? Op. cit. S. 77.

⁵ Ibid. S. 77.

кажется, позволит сблизить две половины и прикоснуться к феномену «женского письма» у Бернхарда.

3. Речь: прикосновение

Безусловно, Томас Бернхард, австрийское дитя XX в., – часть традиции модернистской эстетики отклонения и деформации, которая «легитимировала, да даже требовала от словесности критической дистанции по отношению к языковым конвенциям, деформации языкового “материала”»¹. Провокационное отклонение от языковой нормы стало во второй половине XX в. нормой поэтики. Поэтика Бернхарда также построена по принципу разрушения – он называл себя *«типичный разрушитель историй»*². В самом деле произведения писателя не несут в себе традиционных признаков рассказывания, наоборот, ломают их. Текст Бернхарда обнаруживает художественную патологию: пространство в его художественном мире сужено, время замкнуто и снято с оси событийности, действующие лица шаблонны, разрушены как система и лишены сюжетных функций, событийный ряд редуцирован до минимума. Бернхардовский мир оказывается смещенным по отношению к эмпирическому миру, нормой и принципом архитектоники текста становится техника многократного опосредования и сослагательного наклонения. Удачную формулу повествовательной манеры писателя дал А.В. Белобратов: «Я-рассказчик рассказывает нам о чем-либо рассказывании, о котором ему кто-либо рассказывает»³.

Язык бернхардовской прозы – стилистически и визуально гомогенный, с настойчивой манической ритмикой монолога и от-

¹ Schmitz-Emans M.: Sprachreflexion und Ethik – Etappen einer Allianz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts // Krise und Kritik der Sprache: Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne / Hrsg. von Reinhard Kacianka u. Peter V. Zima. – Tübingen, 2004. – S. 47.

² Bernhard Th. Drei Tage // Thomas Bernhard. Der Italiener. – Frankfurt a. M., 1989. – S. 87.

³ Белобратов А.В. Томас Бернхард в России и другие катастрофы // Диалог культур – культура диалога. – М., 2002. – С. 128. В Хунтемманн выделяет два структурных типа, лежащих в основе прозаических произведений Бернхарда: 1) «повествовательный протокол» как «memoria mortui» с цитатой как преобладающим конструктивным принципом и 2) воспроизводящее впечатление аутентичности «самоизображение» и форма монолога. См.: Huntemann W. Artistik und Rollenspiel: das System Thomas. – Würzburg, 1990. – S. 64.

четливо слышимой «музыкальностью». Языковой пласт и, собственно, живая речь гипертрофированно выдвинуты на первый план. При разрушении элементарных норм повествования (при «эпическом несобытии»¹) имеет место некий эпический охват языка, речи, слова. Образно говоря, язык и речь становятся едва ли не главными персонажами Бернхарда, а говорящий субъект оказывается «основной точкой отсчета»² художественной целостности и вместе со стихией говоримого слова представляет собой «мирообразующий и текстообразующий исток, и смыслопорождающую направленность, и формоорганизующую перспективу»³.

Монологический по форме голос протагониста заглушает остальные голоса. Говорящий герой Бернхарда формирует свою мысль в безостановочном свершении речи, начиная говорить, как в известном сочинении Клейста, «наудачу», внезапно, исходя из некоего «туманного представления»⁴. «Говорить так – это поистине думать вслух»⁵, – писал Клейст. Перед читателем Бернхарда – озвученное мышление его героя. Мы видим, как он собирает «мысли в точку»⁶, как слова двигают его мысль – мысль, которая, словами Л.С. Выготского, этой идеей очень близкого статье Клейста, «не выражается в слове, но совершается в слове»⁷, так как «отношение мысли к слову есть живой процесс рождения мысли в слове»⁸. В повести «Да» это обозначается как «говорение из мышления и мышление из говорения, будто бы в целом это был математический, философско-математический и тем самым философско-математически-музыкальный процесс»⁹. Так, Бернхард делает с

¹ Eysckeler F. Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. – Berlin, 1995. – S. 10.

² Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л., 1977. – С. 6. С.А. Ромашко указал на параллель между Т. Бернхардом и Ф.М. Достоевским: у обоих говорящий субъект является организующим моментом текста. См.: Ромашко С.А. Достоевский и Томас Бернхард: говорящий субъект как организующий момент текста // Вопросы филологии. – М., 2004. – № 1 (16). – С. 81–86.

³ Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002. – С. 48.

⁴ См.: Клейст Г. О том, как постепенно составляется мысль, когда говоришь // Клейст Г. Избранное / Пер. С. Апта. – М., 1977. – С. 503–508.

⁵ Там же. С. 506.

⁶ Достоевский Ф.М. Кроткая // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 12 т. – М., 1982. – Т. 12. – С. 463.

⁷ Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 284.

⁸ Там же. С. 335.

⁹ Bernhard Th. Ja. – Frankfurt a. M., 2006. – S. 15.

точностью до наоборот то, о чем говорит князь Заурау в «Помешательстве»: «Мышление нельзя изобразить»¹. Сам синтаксис в «Корректуре» изображает, например, «здания мыслей» (Gedankengebäude), которыми мыслит Ройтхамер, и само здание в форме конуса, которое он построил для своей сестры. Стилистические и риторические средства языка есть «средства изображения персонажа в модусе его речи»², а «диссоциированная форма языка есть “слепок духа” персонажей Бернхарда»³.

В статье «О театре марионеток» Клейст описывал бессознательное, неотрефлексированное движение тела как непосредственное выражение души. Кто задумывается о своих движениях, тот отделяет душу от тела, и телесность перестает тогда быть знаком, указывающим на душу («чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация <...> в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в божестве»⁴). По сути, Бернхард изображает то, что Е.Г. Эткинд вслед за Жан-Полем называл «внутренним человеком», вкладывая в это понятие «всю совокупность внутренней жизни человека», т.е. «многообразие и сложность процессов, протекающих в душе»⁵. Слушая бернхардовского героя, мы слышим непосредственный голос «внутреннего человека». Писатель осуществляет *вторжение вовнутрь* и уже на уровне соотношения мышления и речи позволяет охарактеризовать свою поэтику как *поэтику прямого показа*⁶ – читатель познает протагониста Бернхарда, его «внутреннего человека», исключительно через речь, ибо никаких суждений о нем ни повествователь, ни автор не выносят.

Язык в своих повторях и упорстве, как мне кажется, не только и не столько показывает «метастазы патриархальности» и борьбу с мужским бессилием, как утверждала Р. Эндрес, но и является симптомом вполне конкретных телесных и психических недугов. Это и легочные заболевания, которыми страдали сам Бернхард и

¹ Bernhard Th. Verströrung. – Frankfurt a. M., 1996. – S. 173.

² Klug Chr. Thomas Bernhards Theaterstücke. – Stuttgart, 1991. – S. 9.

³ Ibid. S. 138.

⁴ Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное / Пер. С. Апта. – М., 1977. – С. 518.

⁵ Эткинд Е.Г. Психопоэтика. – СПб., 2005. – С. 18.

⁶ См. об этих понятиях: Эткинд Е.Г. Указ. соч. С. 58–70, 71.

многие его герои¹, и психическая патология (помешательство, шизофрения, общая психастения)².

Слово бернхардовского героя обрастает, таким образом, телесностью, физиологией, становится перформативным, репрезентируя воспроизводящее его тело. Тело манифестировано в слове. Говорение помогает не только не задохнуться, но и поддерживать хрупкость тела, заменить своей силой и агрессией его немощность, преодолеть смерть, утвердив жизнь.

В перформативном высказывании Бернхарда выдвигается сама динамика языкового процесса, где важно не отлитое в слове значение, но существующее до него, индивидуальное, клейстовское «смутное представление». «Отелеснивание языка» – одно из главных свойств перформативности, выражающееся в близости говорения и музицирования, гетерогенности речи и голоса, флюидности говоримого слова³.

Такая «симптоматическая» функция языка соответствует представлению Л. Витгенштейна о том, что «Предложение показывает свой смысл»⁴. Язык Бернхардовской прозы показывает «тело» и «внутренние ландшафты»⁵.

Говорящий внутренней речью у Бернхарда движется в закрытой системе своей отрицающей картины мира, но умалчивает о

¹ По словам князя Заурау из романа «Помешательство», человек пускается в такое «бесконечное говорение», потому что его «внезапно охватывает страх задохнуться» – *Bernhard Th. Verströrung*. Op. cit. S. 138.

² В языке героев Бернхарда я выделяю следующие психопатологические симптомы: персеверация (навязчивый повтор), формализация (рациональный смысл отступает на второй план, на первый выдвигаются формальные моменты) и символизация (необычные метафоры, контаминации, неологизмы, неоморфизмы, повторы), патологические неологизмы, шизофреническое сгущение понятий, шизоидная витиеватость речи, синдром монолога, гипертрофированные обстоятельность, резонерство, мудрствование, «закономерная “дисгармония” познавательной деятельности», тенденция к отрицающему высказыванию, различным формам «Нет» и негативным содержаниям, психотический компаратив и суперлатив, метаязыковые высказывания, неспособность реализовать свои планы (постоянный у Бернхарда лейтмотив ненаписанного или уничтоженного трактата).

³ См.: *Krämer S. Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität // Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* – Frankfurt a. M., 2002. Об отелесненности языка см.: S. 337–344.

⁴ *Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus.* – Frankfurt a. M., 1999. – S. 33.

⁵ *Fleischmann K. Thomas Bernard – Eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischman.* – Wien, 1991. – S. 15.

главном, заменяя основной внутренний предикат «болтовней о другом»: так как внутренняя речь оперирует не фонетикой, но семантикой, то во внутренней речи «нет надобности произносить слова до конца. Мы понимаем уже по самому намерению, какое слово мы должны произнести»¹. «Мы всегда знаем, о чем идет речь в нашей внутренней речи. Мы всегда в курсе нашей внутренней ситуации. Тема нашего внутреннего диалога всегда известна нам. Мы знаем, о чем мы думаем. Подлежащее нашего внутреннего суждения всегда наличествует в наших мыслях. Оно всегда подразумевается»². Герой Бернхарда пытается при помощи речи избежать столкновения не с сексуальностью, как утверждала Р. Эндрес, но со смертью и мыслью о смерти³. Поэтому, приехав на похороны семьи, Мурау не только стремится удостовериться в абсолютном и окончательном захоронении «демонизированной матери», но и боится столкновения со смертью и мысли о ней. Сначала он очень долго не отваживается войти в оранжерею, где лежат тела его родных⁴, затем все же решается⁵, но тут же отвлекается на рассказ об отвратительном поведении сестры. Войдя наконец в оранжерею⁶, Мурау описывает гробы и тела, периодически отстраняясь от мысли о смерти через скепсис, иронию и сарказм. Разговором, «болтовней» (*das Gerede*) протагонист и далее продолжает отвлекать собственное внимание от смерти: «В то время как я, независимо от того, что сестры теперь стояли возле меня, втягивал садовников дальше в разговор о совместной школьной поре, как мне казалось, со всей своей решимостью единственно ради того, чтобы отвлечь себя от мысли о том, что надо открыть гроб с лежащей в нем матерью, эта мысль все больше и больше одолевала меня»⁷. Тут же назло сестре он вдруг спрашивает садовника, «когда же умер *его* отец... Два года назад, сказал садовник, на самом деле мне вовсе не было интересно, когда умер отец са-

¹ Вьютский Л.С. Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 321.

² Там же. С. 319.

³ Ср. у Б. Паскаля: «Коль скоро люди не могут победить смерть, нищету, невежество, то, чтобы стать счастливыми, они решили об этом не думать» – Паскаль Б. Мысли. – М., 1995. – С. 112.

⁴ *Bernhard Th. Auslöschung*. Op. cit. S. 317.

⁵ Ibid. S. 394.

⁶ Ibid. S. 449.

⁷ Ibid. S. 454.

довника, вопрос был только средством отвлечь себя от чудовищности, которая возникала в связи с гробом моей матери»¹.

А.Б. Борман вслед за Хайдеггером объясняет говорение про-тагонистов Бернхарда и весь принцип повествования как отвлечение от осознания «бытия-к-смерти» и «чудовищности бытия»². Возможно, именно это и есть та самая основная мысль, на протяжении 30 лет разворачиваемая Бернхардом и его героями.

4. Сопоставление: выбор

Перечисленные «приметы» бернхардовской прозы соответствуют следующим трем видам «семитического» (феминного) употребления языка модернизма, которые выделила Ю. Кристева в работе «Революция поэтического языка»³.

1. *Ритмизация* языка: имеется в виду не организация по принципам классической метрики, но своего рода музыкализация с последующим расширением или снятием значений. Язык в этом смысле выступает не как инструмент логического мышления, но как средство говорящего тела – средство оральное: «Ритм – это параметры желаемого тела, то есть чувственные, эмоциональные, инстинктивные, несемантизированные доминанты речи, предшествующие всякому смыслу»⁴. Тексты Бернхарда можно представить в виде интонационной волны, напряжения речевых движений текста – через ритмизацию на любой площади текста он создает смысловое напряжение, а через сопутствующую перформативность речи – телесное физиологическое выражение.

Если ритмотектоника на соответствующем уровне запечатлена «лингвистической материей произведения», то художественное высказывание для реализации своей коммуникативной событийности нуждается «в “исполнительских” импульсах читательского движения по тексту»⁵. В.И. Тюпа определяет «рит-

¹ Bernhard Th. Auslöschung. Op. cit. S. 455.

² См.: Bormann A.B. “Die Unheimlichkeit des Daseins”: Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Marti Heideggers. – Hamburg, 2008. – S. 270–298.

³ См.: Kristeva J. Die Revolution der poetischen Sprache. – Frankfurt a.M., 1978. – S. 157, 131–132, 202.

⁴ Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М., 2000. – С. 57.

⁵ Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2001. – С. 84.

мотектонику целого» как систему «различимых ментальным слухом и воспроизводимых внутренней речью *интонаций*», которые устремлены «непосредственно к внутреннему слуху адресата»¹. Показательно в этом плане, что, описывая свои впечатления от текстов Бернхарда, Э. Елинек отмечала их суггестивность и объясняла этот «феномен» в первую очередь ритмом его прозы, длинными тирадами, которые подтверждали ей, «что это “устная” литература, в противоположность “письменной”»². Феминной организации текста присущ ярко выраженный интонационно-фонический элемент, индивидуальный ритм дыхательных периодов, необходимых для «скандирования», чтобы зафиксировать его досинтаксическое измерение, поэтому, по мысли Кристевой, в тексте надо «прежде всего слышать структуру ритм-звук-голос-скандирование, позволяющую разложить символические текстовые структуры»³.

По определению Шеллинга, ритм «есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую»⁴. Ритмика как интонация представляет собой голосовую «жестикугляцию», «непереводимый в знаки избыток внутренней речи, манифестирующий смысл высказывания, минуя языковые значения текста»⁵.

2. *Настойчивость*: усиленные дифференциации, отрицания, повторения.

3. *Опространствование* предложений: ломка линейного синтаксиса, при которой построение предложений обретает особую смысловую ценность по сравнению с логическими синтаксическими структурами. Интересно, что сам Бернхард говорил: «...у меня почти возникает желание целые предложения, которые *могли бы* образоваться, умертвить заранее»⁶.

Б. Дамерау, говоря о фактах телесного в творчестве Бернхарда, совершенно точно считает, что семиотическое Кристевой существует у него в форме *литературной нормы (Hochform)*.

¹ Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2001. С. 85.

² Цит. по: Thomas Bernhard – Eine Einschärfung / Hrsg. v. J. Hoell. – Berlin, 1998. – S. 98.

³ Цит. по: Жеребкина И. «Прочти мое желание...». – М., 2000. – С. 62.

⁴ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966. – С. 198.

⁵ Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2001. – С. 85–86.

⁶ Bernhard Th. Drei Tage. Op. cit. S. 84.

Кристева смотрела на оппозицию «семиотического» и «символического» как на полярность «женского, феминного, материнского» и «мужского, отцовского». В то время как символический тип производства значения зависит от сознания и утверждает статические структуры знака, семиотический тип не контролируется функцией сознания. Доэдипальный семиотический уровень состоит из недихотомических множеств. Поэтому не совсем продуктивными в исследованиях Бернхарда оказываются попытки редуцировать его субъективность до дихотомий по типу жизнь/смерть, комедия/трагедия¹. Семиотическое «измерение языка <...> никогда не может быть “схвачено” и понято в традиционной лингвистической теории»².

В основе языка тела и эмоций лежит материнский язык женщины в чувственном переживании отношения «мать – ребенок». В рациональном языке культуры (символическом, эдипальном) материнское удовольствие понимается только через фаллическую функцию. Мать, как отмечает Кристева, изначально является одновременно отвратительным и любимым объектом, и после отрыва от семиотического порядка матери и перехода к символическому (отцовскому) порядку ребенок продолжает хранить в себе это амбивалентное отношение любви/ненависти. Бернхардовский разрыв с матерью повторяет схему Кристевой. Мать как исток жизни и природа синонимичны друг другу: «Конструкция женщины или женственности предстает проекцией на отношение к природе, стремление к ней и страх перед ней»³, поэтому и австрийская природа у Бернхарда ужасна: она убивает. Зло природы соответствует у Бернхарда злой природе матери/женщины. Что у Бернхарда делает Австрия с лучшими из своих людей? Сводит с ума, толкает к самоубийству, изгоняет, убивает. Мать – природа – родина. Ко всем трем категориям применима бернхардовская (типично австрийская) «любовь-ненависть» (*Hassliebe*): ненависть к матери/природе/стране как продукт не удовлетворенной потребности в ее любви. «Комплекс происхождения» замещается «комплексом матери»⁴. Однако известно, что Бернхард подчеркивал, будто лю-

¹ Даже эстетическая модальность его художественного мира заключается в полной слиянности комического и трагического.

² Жеребкина И. «Прочти мое желание...». – М., 2000. – С. 56.

³ Weigel S. Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. – Reinbeck bei Hamburg, 1990. – S. 130.

⁴ Bernhard Th. Auslöschung. Op. cit. S. 124.

бит свою страну, а вот государство настолько отвратительно, что его он может лишь ненавидеть. Не следует забывать и об образе Марии в «Изнитожении». Она – другая сторона такой амбивалентности: не только женщина, которую Мурау уважает и любит как близкого товарища, но и олицетворение всего положительного австрийского¹. В этом ключе М. Таба отмечает, что у Бернхарда варварство современности ассоциируется не с мужчиной, а со злой всемогущей женщиной по оппозиции: мужчина/культура – женщина/природа². Мария представляет в этой ситуации культуру.

Однако после разрыва с матерью и в отвращении перед ней повествователь или герой Бернхарда сам практикует «материнский язык» в своей «семиотической», «феминной» речи. Бернхардовские метастазы патриархальности феминны и близки женскому дискурсу «истерии», расшатывающему традиционные формы и преодолевающему довлеющие грамматические и синтаксические законы языка. К тому же «женским» Кристева называет состояние удовольствия, лишенное бинарных оппозиций духа и тела, чувственности и рациональности, внутреннего и внешнего. Получается, казалось бы, парадокс: герой Бернхарда с поражающей настойчивостью оперирует главными категориями философии, резонирует, старясь построить абсолютное «здание мыслей» (Gedankengebäude). Но, во-первых, это здание постоянно рушится, обнажая безуспешные метастазы патриархальности; устоявшиеся понятия и категории языка (экзистенция, дух, трагедия и пр.) не работают в речи героев³. Во-вторых, герой получает удовольствие⁴ от своей по сути «феминной» речи и продолжает говорить уже говорения ради.

¹ В романе говорится, что она написала «самое австрийское стихотворение» (имеется в виду стихотворение Ингеборг Бахман «Böhmen liegt am Meer»). Ibid., S. 511.

² Tabah M. Dämonisierung und Verklärung. Frauenbilder in «Auslöschung». Op. cit. S. 152.

³ Р. Эндрес подчеркивала в героях Бернхарда «страх перед всяким конкретным» и безрезультатное стремление работающих над своими штудиями protagonists «цепляться за мужское клише абстрактного мышления». Endres R. Am Ende angekommen. Op. cit. S. 45. 77.

⁴ Так, в «Хождении» почти прямо говорится, что Карер «позволял себя увлечь высказыванию». Bernhard Th. Gehen. – Frankfurt a. M., 1971. – S. 53.

Вслед за Деррида Крестева определяет «женское» как в принципе не определимое¹. У Бернхарда же при вытеснении гениальности «мужское» и «женское» переворачиваются, меняются местами, трансформируются². Так, образ матери в «Корректуре» и «Изничтожении» принимает качества «господина» и предвещает слом патриархата, его замещение матриархатом. Образ протагониста противоречит представлениям о мужественности: он гибнущий или уже конченный человек³, неудачник, не справившийся с обстоятельствами, не «дотянувший» до гениальности, отказавшийся от карьеры, не сложившийся семейно, не протестующий, а лишь брюзжащий в разговоре с самим собой, как типичный венец уходящей традиции. В других он встречает себя. Так, Спадолини, любовник матери Мурау, хоть и является «прирожденным шарлатаном» и оппортунистом, но завораживает Мурау своей элегантностью, образованностью и гениальностью. М. Таба отметила, что порочность, которая отвращает его от матери и тянет к Спадолини, «составляет вытесненную часть его собственного двоякого Я»⁴. Мария олицетворяет в случае Мурау «смутное раздвоение его Я»⁵, а женщина вообще является не субъектом, но «объектом проекции мужских желаний и страхов»⁶, «функцией рефлексии мужчины над собой»⁷. Именно в женщине герою Бернхарда приходилось видеть свою сущность. Так, именно жена открывает Конраду глаза на его ничтожность и бессилие: «...не хотела бы я увидеть, что там у тебя в голове; если бы можно было опрокинуть твою голову, то столько бы из нее выпало всего отвратительного, гнилого, пахучего, неясного, страшного, совершенно никчемного»⁸. Так же в рассказе «Да»: рассказчик к собственному удивлению знакомится с абсолютно идеальным и равным ему по духу собеседником: собеседницей – персиянкой, с которой он рассуждает по поводу литературы, музыки, философии. Однако чувства героя меняются с

¹ См.: Lindhoff L. Einführung ind die feministische Literaturtheorie. – Stuttgart, 2003. – S. 111.

² Как меняла облик Мария в сне Мурау. См. выше.

³ Так называется и один из поздних романов Бернхарда («Der Untergeher»). В русском переводе: Бернхард Т. Пропавший. А. Маркина // Иностранная литература / Пер. с нем. А. Маркина. – М., 2010. – № 2. – С. 11–114.

⁴ Tabah M. Dämonisierung und Verklärung. Op. cit. S. 151.

⁵ Ibid. S. 156.

⁶ Ibid. S. 157.

⁷ Weigel S. Topographien der Geschlechter. Op. cit. S. 137.

⁸ Bernhard Th. Das Kalkwerk. – Frankfurt a.M., 1970. – S. 186.

обострением эмоционального кризиса персиянки: «Все не могу поверить в то, что она сказала в лиственничном лесу, где она на вершине выплеска чувств и духа села на пень, глубоко закутавшись в пальто. Она была похожа на зверя, как она там сидела на пне, выплакивалась и в итоге потом только сидела и плакала»¹. Герой испытал «к этой сцене отвращения больше, чем сочувствия»². Потому что в этот момент он осознал то, что он не хотел замечать: она – это он. Персиянка – двойник героя. Видя ее плачущей на пне, он думает: «Разве это не было моим собственным состоянием <...>?»³. Страх двойничества сводит общение до минимума и приводит к взаимному отвращению, отторжению: «В декабре мы встречались уже только раз в неделю. Мне вдруг стало невыносимо смотреть на нее в этом черном пальто из овчины, я просто больше не мог видеть это черное пальто из овчины. Вдруг я даже голоса ее не мог больше выносить, и, думаю, с ее стороны, что касается меня, было то же самое»⁴; «Неожиданно этот человек стал мне чужд»⁵.

То же «двойничество», тот же «перевертыш» повторяется в структуре нарратива – возникает напряжение между объектом и способом повествования как напряжение субъекта между гено- и фенотекстом: напряжение между спазмами уходящего патриархального мира и вступающего в права нового семиотического выражения.

Таким образом, теория «женского письма» не исключает, но объединяет описанные нами рецептивные опыты Р. Эндрес и М. Шрайнер.

Что дает Бернхарду практика семиотического? Писатель относился к языку с большим недоверием и скепсисом, ставил под сомнение возможности традиционных языковых средств. «Женское письмо» оказывается для него идеальной повествовательной стратегией: то самое ядро речи (хайдеггеровский страх, бытие-к-смерти, бессмысленность жизни и несокрытость, чудовищность бытия), которое не находит словесного выражения в традицион-

¹ *Bernhard Th. Ja.* – S. 128.

² *Ibid.* S. 128–129.

³ *Ibid.* S. 128.

⁴ *Ibid.* S. 132.

⁵ *Ibid.* S. 133.

ном, находит его в семиотическом¹. Читатель или слушатель «исполнительским» движением по тексту следует за движением «внутреннего человека» и присутствует при становлении субъекта и его идеи из гено-текста.

Мы не можем здесь говорить об интенции авторского письма, это – его тенденция. Кристевский семанализ оказывается продуктивным при разборе текстов Бернхарда, так как критика значений фиксированной символической системы позволяет подняться над ней, как говорил Л. Витгенштейн – «отбросить лестницу». Теория «женского письма» в такой трактовке подталкивает нас к восприятию Бернхарда как одного из ярчайших и характерных мастеров поэтического языка модернизма XX столетия.

¹ Так, к примеру, студенту в романе «Стужа», после долгого общения с одиноким безумным художником Штраухом, удастся в итоге «почувствовать, куда он [Штраух] устремлен». Но артикулировать этот смысл, схватить его в твердых понятиях студент так же не может. *Бернхард Т. Стужа. Роман / Пер. с нем. Вл. Фадеева.* – СПб, 2000. – С. 117.

Е.А. Цурганова

РОМАНЫ ДОРИС ЛЕССИНГ В КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА

Гендерные исследования (gender studies) возникли на Западе в конце 1960-х – начале 1970-х годов как междисциплинарная отрасль знания, играющая существенную роль в социальных и гуманитарных науках. В России концепции гендерного подхода появляются в конце 1980-х¹ и утверждаются очень медленно, пока еще мало участвуя в гендерном просвещении общества. Феминистски ориентированные исследователи были первыми, кто поднял проблемы половой дифференциации в контексте социального конструирования гендера. В центре внимания гендерного подхода – анализ механизмов создания, воспроизводства и поддержания в обществе гендерного неравенства, социально сконструированного неравенства по признаку пола.

Западное научное сообщество на рубеже 1960–1970-х годов ввело в научный оборот термин «gender» (пол) с целью снять устойчивые коннотации, связанные со словом «sex»: «секс» служит биологическому, а *гендер* культурно-символическому определению пола. Это стало важным этапом в изучении стереотипных полоролевых отношений в обществе. Если *женское* и *мужское* – биологические, данные от природы половые различия, то *женственное* (femininity) и *мужественное* (masculinity) – понятия, социально сконструированные и имеющие культурно-символические (гендерные) различия, которые эволюционируют в соответствии с изменением общества и культуры. «Гендерные исследования – это отрасль знания, с помощью которой изучается, как тот или иной

¹ См. работы А.Ю. Большаковой, Е.А. Здравомысловой, И.С. Клециной, А.А. Темкиной, Е.И. Трофимовой, В.А. Суковатой и др.

социум определяет, формирует и закрепляет в общественном сознании и в сознании личности социальные роли женщины и мужчины, а также *какие* последствия это распределение для них имеет»¹.

«Гендер» – один из основных терминов феминистской критики, с помощью которого по-новому оценивается и воспринимается «женский словесный массив» в литературе. С его помощью последовательно расшатывается «мужской» литературный канон, исключая произведения женщин из области серьезной литературы. Интерпретация этого процесса критикой, в том числе и литературной, поможет выйти за рамки принятого патриархатного мышления, определяемого все еще господствующей маскулинистской ориентацией. Существенный вклад в этот процесс внесли труды американских и британских литературоведов: Е. Гошило, К. Келли, Р. Марш, Б. Хелдт, Дж. Эндрю и др. Для представителей феминистской критики важна репрезентация в художественном произведении гендерных отношений в их политико-экономическом и культурно-историческом контекстах. «Сексуально-гендерная» система, отраженная в литературном произведении, по их мнению, является и социокультурным конструктом, и семиотическим аппаратом – особой репрезентативной системой, определяющей степень значимости индивида в общественной жизни².

Прочтение художественных текстов с учетом гендерного измерения позволяет по-новому взглянуть на известные произведения, интерпретировать их с учетом полоролевой дифференциации, зачастую деконструировать казалось бы незыблемые категории. В Великобритании традиции «женской прозы» имеют глубокие корни в жанре романа – Дж. Элиот, Э. Гаскелл, Ш. Бронте и др.

Рассматривая с точки зрения гендерных определений творчество известной английской писательницы, лауреата Нобелевской премии за 2007 г. Дорис Лессинг (р. 1919), его можно назвать своего рода «учебником» по гендеристике, написанным тогда, когда самого этого понятия еще не существовало. Диапазон тем и проблем, привлекающих внимание Д. Лессинг, чрезвычайно широк и

¹ Трофимова Е.И. Терминологические вопросы в гендерных исследованиях // Общественные науки и современность. – М.: РАН, 2002. – № 6. – С. 180.

² Большакова А.Ю. Гендер // Литературная энциклопедия терминов и понятий // М.: ИНИОН РАН, 2001. – С. 97.

разнообразен. Это положение женщины в современном обществе, поиски ею идентичности в дезинтегрированном мире, роль искусства и место художника в обществе, британский колониализм и его последствия, эволюция западного общества и судьбы человеческой цивилизации. И все это отражено в сложной динамике жанрового своеобразия романов Лессинг.

На протяжении шестидесяти лет своего творчества – первый ее роман «Трава поет» («The Grass is singing») был издан в 1950 г. – Д. Лессинг обращалась к широкому спектру романских жанров. Традиционное литературоведение побуждает исследователя прежде всего к анализу мировоззрения писателя, определяющегося сложным взаимодействием социально-политических обстоятельств и разнообразных художественных исканий его времени, к утверждению приоритета содержательных моментов в трактовке жанрово-структурных романских форм.

Прочтение романов Д. Лессинг в контексте гендерного подхода дает возможность иначе взглянуть на волнующую автора проблематику – отойти от традиционных литературоведческих и социально-политических трактовок, проанализировать произведения с точки зрения представлений о понятиях «мужественное» и «женственное», которые, являясь конструктами культуры, подвергаются постоянной эволюции и побуждают к новым способам мышления. Гендерные исследования, как и феминистское литературоведение, расширяют рамки филологии и неизбежно выходят в междисциплинарные области знания.

Детство и юность Дорис Лессинг прошли в Южной Родезии, поэтому первые ее романы отражают главным образом жизнь Африки, стоящей на пороге своего освобождения, воплощают негладкие впечатления молодой писательницы, связанные с последствиями английского колониального режима, основанного на эксплуатации местного населения. Настроения Лессинг этого периода нашли отражение в задуманной ею многотомной серии «Дети насилия». Первый роман этой серии «Марта Квест» («Martha Quest», 1952) на достоверно воссозданном социальном фоне раскрывает судьбу героини, отстаивающей свое право на полноценное независимое существование, стремящейся «найти себя» и свое место в мире.

Уже данный ранний роман Д. Лессинг содержит богатейший материал для исследования его в русле гендерного подхода. Это история жизни Марты Квест, само имя которой указывает, что ее судьба – вечные поиски: своего места в обществе, своей сущности,

цельности своей личности. В отношении к миру, к роли в семье и обществе героиня Лессинг все больше ощущает несвободу, неясность цели, на которую следует ориентироваться. Она, будучи в начале романа еще подростком, постепенно начинает постигать принятые полоролевые функции окружающих ее людей. Марта прислушивалась к беседе двух немолодых женщин, которые вязали на веранде их дома, где они «расположились с самого утра и будут сидеть до заката и болтать, болтать... Зовут их миссис Квест и миссис ван Ренсберг. Они переходили на шепот, когда, сдабривая жвачку унылых пересудов о своей жизни, прислуге, детях,стряпне, заводили речь о чьих-нибудь родах или каком-нибудь скандале. На ступеньках веранды примостилась Марта Квест, девочка лет пятнадцати, угловатая и неловкая: она то и дело меняла позу, стараясь, чтобы яркий свет не падал на лежащую на коленях книгу»¹. А этой книгой было прочитанное Мартой накануне исследование Хэвеллока Эллиса о проблеме пола. Она стремилась показать матери и соседке, что уже взрослая. Но когда «они входили в свои роли, им хотелось и Марту видеть в соответствующей роли “молоденькой девушки”» (с. 7–8).

Между тем на другом конце веранды в двух шезлонгах сидели «мистер Коэн и мистер ван Ренсберг и беседовали об урожае, о погоде, о проблеме взаимоотношений с цветными. Оба джентельмена решительно повернулись спинами к женщинам, словно хотели подчеркнуть, что мужчинам, живущим неделями в накаленной атмосфере своего семейства и вне дома знающим только полевые работы, просто необходимо иной раз потолковать на отвлеченные темы. То, о чем они говорили, было так же хорошо знакомо Марте, как и то, о чем говорили женщины: обе беседы двумя струнами неторопливо вливались в ее сознание и проходили через него подобно току крови...» (с. 8).

Теоретики гендерных исследований ввели в поле своего теоретического языка термин «дискурс» как специфический способ или прием организации речевой деятельности. Они считали, что это не только способ говорения, но и средство формирования мышления, в том числе и гендерной стереотипности. Они же развели в рамках гендерного дискурса термины «патриархальный» и «патриархатный», последний трактуется как принцип архаичной организации обществ с зафиксированным в нем неравенством и

¹ Лессинг Д. Марта Квест. – М.: Из-во иностранной литературы, 1957. – С. 7. (Далее цитаты даны в скобках по этому изданию).

жесткой регламентацией полоролевых отношений. «Женское» ассоциировалось с природным, пассивным, слабым; «мужское» – с социальным, активным, сильным. В этой дихотомии отчетливо отражена половая дифференциация и иерархичность.

Но Дорис Лессинг через восприятие Марты показала, что эти различия во многом условны и детерминируются не столько половыми различиями, сколько социокультурными факторами. Социальное поведение мужчины дискредитировано в этом романе. «Марта наблюдала за своим отцом с чувством, близким к ужасу, ибо он начинал казаться ей человеком, погруженным в роковую литургию... Он поздно вставал по утрам, с мечтательным видом сидел за завтраком, а затем отправлялся в спальню, чтобы напичкать себя лекарствами от действительной болезни и от множества воображаемых; он рано возвращался с полей домой ко второму завтраку, после чего спал – и с каждым днем все дольше, – а потом неподвижно сидел в раскладном стуле, дожидаясь заката. После этого – ужин, очень легкий, чтобы не повредить здоровью, и затем поскорее в постель. Спать, спать – дом был пропитан сном...» (с. 38). «Марте всегда становилось тревожно и неловко, когда она видела, с каким трудом он принуждает свой отсутствующий взгляд сосредоточиться на чем-то, смотреть на окружающий мир, следить за своими руками, словно они нескладные существа, живущие независимой от него жизнью» (с. 47).

Все дела мистера Квеста были в запущенном состоянии: долги, отсутствие средств на обучение дочери, не обустроенный должным образом дом, разваливающаяся машина. «Это был очень старый “форд”. Краска с него слезла, занавесок на окнах не было – их где-то потеряли; одна дверца была привязана веревкой, а часть брезентового верха, прогнившего до дыр, покрыли сверху соломой» (с. 47). И при этом отец безоговорочно признавался главой семьи.

Д. Лессинг категорически снижает этим образом то, что в гендерных исследованиях определяется термином «маскулинный» (лат. *masculinus* – мужской), подчеркивающим господствующее мужское положение как принцип организации семьи и – шире – социума.

Есть в романе «Марта Квест» характеристика и другого типа мужчин, вполне совпадающего с теми реалиями, которые покрываются понятием «мачизм» (исп. *macho* – самец). В современном гендерном дискурсе оно не только обозначает половую принадлежность, но и констатирует признаки, считающиеся сугубо муж-

скими: брутальность, грубость, физическая сила, тренированность, сексуальная мощь. Таких мужчин Марта встречала в среде фермеров: «...прежде всего бросалось в глаза их могучее тело – сильные плечи, голые мускулистые ноги, точно вылитые из бронзы, широкий, пружинистый шаг или мощный бросок руки при ходьбе; двигались они на редкость красиво – свободно, неторопливо...» (с. 73). Но Марта, разделяя восприятие Д. Лессинг, и в этих прекрасных особях находила слабину: «А теперь загляните им в глаза. Они словно говорят: “Чего вы от нас хотите? Разве вам недостаточно нашего тела?” Вы уловите в них легкое раздражение, а в глубине зрачка не обнаружите той мягкой светящейся тьмы, которая там должна быть. Чего-то в этих глазах недостает» (с. 74).

Вероятно, недостает пытливого ума, глубины мыслительной деятельности – того, что позволяет выйти за пределы биологических определений и чего отнюдь не лишены женщины.

Особый интерес представляют гендерные исследования в психологии, соответствующие общим тенденциям развития гендера в системе научного знания. Исследователи, разделяющие в определенной мере идеи психоанализа (Д. Диннерстайн, А. Рич, Т. де Лаурентис), склонны считать одной из причин «беспокойства» мужчин их стремление «выключить» женщину из сферы культурных достижений, социальных интересов, личностных приоритетов. Специалист в области гендерного подхода в психологии И.С. Клецина называет в качестве причины такого «выключения» «лежащую в глубинных слоях психики потребность мужчин в компенсации их дистанционной позиции в репродуктивном акте»¹, так называемую «маточную зависть», как формулирует ее М. Дейли (M. Daly). Эта потребность подчеркнута в попытках обосновать маскулинное «право на рождение», зафиксированное в мифах: рождение Афины из головы Зевса или рождение Евы из ребра Адама.

Гендерный подход в литературоведческом дискурсе позволяет углубить анализ образной системы произведения, раскрыть новый ракурс отношений мужчин и женщин. Он допускает альтернативное прочтение традиционных идей и образов, дает возможность перевести их в плоскость культурной нарации в качестве семиотического объекта. С этой позиции никакой текст не может рассматриваться как обладающий окончательным и завер-

¹ Клецина И.С. Развитие гендерных исследований в психологии // *Общественные науки и современность*. – М.: РАН, 2002. – № 3. – С. 184.

шенным значением, ибо постоянно идет процесс производства новых социальных практик, культурных ценностей и интерпретаций. Здесь обнаруживается общность позиций гендерного подхода и герменевтики.

Важный аспект гендерных исследований предлагает феминистская теология. Это обожествление и одушевление природы, персонифицированной в фигурах Матери-Земли, Матери-Природы, Геи¹, что способствует душевному равновесию женщины, ее духовному развитию. Возвращение к природным ценностям связывают со стремлением к здоровому образу жизни, экологичностью сознания (R. Ruether). Женская духовность в противовес ее «естественному предназначению», фиксирующему «подчиненность» женщины, начала осознаваться как заслуживающая признания, изучения и социализации только в конце XX в.

В романах Д. Лессинг и эта проблема находит свое отражение. Марта Квест любила нападавшую на нее временами «религиозность» и называла ее «божественным экстазом»: «Медленно разрастается ощущение слияния с природой – и вот сама Марта, и маленькие антилопы, и колышущиеся травы, и нагретые солнцем деревья, и склоны холмов в волнах серебристого маиса, и огромный купол синего неба над головой, и комья земли под ногами – все становится единым целым... плоть ее уподобилась земле – в ней, точно на дрожжах, идет процесс роста» (с. 78).

В романе «Замкнутые в себе» («Landlocked», 1968) Марте Квест так и не удалось продвинуться в своих жизненных исканиях. «Рациональное» и «интуитивное» постижение мира, постоянно боровшиеся в душе Марты, завершается победой интуиции, невозможностью постижения смысла происходящего, а главное – «высшего смысла» бытия.

В галерее женских персонажей, на протяжении многих лет создаваемых Дорис Лессинг, наиболее ярок образ Кейт Браун в романе «Лето перед закатом» («The Summer Before the Dark», 1973). На этот раз духовные поиски героини обращены в глубь себя. «Она осторожно несла поднос, обдумывая, как лучше справиться с завалом посуды на кухне, и в то же время где-то подспудно в ее сознании текли другие мысли: женщина вела свою бухгалтерию, калькулировала, подводила баланс... Она хотела,

¹ См. Суковатая В.А. Феминистская теология и гендерные исследования в религии: перспективы новой духовности // Общественные науки и современность. – М.: РАН, 2002. – № 4. – С. 183–192.

чтобы нынешняя стадия ее жизни – не важно какая по счету – поскорее завершилась. Если рассматривать жизнь только в виде точек высокого накала, или пиков, то у нее ничего такого уже давно не было; и в будущем ее ничего не ждет, кроме медленного, но верного увядания с постепенным сведением на нет ее роли матери и хозяйки дома»¹ (с. 10).

Представители западного феминизма (С. де Бовуар, Б. Фридан, Л. Иригарэ, Ю. Кристева, Э. Сиксу и др.) отмечали, что женщина в традиционной культуре, имеющей патриархатный характер, отождествлялась с ее биологическими функциями. Духовная жизнь женщины определялась заботой о семье, обслуживанием ее. Женщина считалась созданной для того, чтобы угождать мужчине, почитать его, быть нежной, покорной, слабой, целомудренной, а главное – быть молодой, красивой, сексуально привлекательной. В противном случае она утрачивает свои позиции. С. де Бовуар считает, что «драма женщины – это конфликт между настоящей потребностью личности утвердить свою самоцельность и ее положением, в основе которого лежит представление об ущербности»².

Исследователи в области гендера акцентируют не природную, а социокультурную причину межполовых различий. Они же создают почву для преодоления односторонности определенных положений феминизма. В значительной мере созданию этих условий способствовал постмодернизм, эстетика которого базировалась на диалоге и сопоставлении разнообразных, порой разнородных культурных явлений.

И хотя роман Лессинг «Лето перед законом» написан в традициях реалистической поэтики и возвращает к хорошо знакомой по ранним романам проблеме – положению женщины в современном западном обществе, – в нем индивидуальный опыт героини приобретает символическую универсальность. Произведение выходит за рамки тех форм художественного обобщения, которые присущи жанру реалистического социально-психологического романа. Помещенный в контекст гендерного анализа роман приобретает новое глубинное измерение.

¹ Лессинг Д. Лето перед закатом. – СПб: Домино; М.: Эксмо. 2008. – 250 с. Далее страницы даны в тексте в скобках по этому изданию.

² Бовуар С. де. Второй пол // Иностранная литература. – М., 1993. – № 3. – С. 161.

Внутренний монолог Кейт Браун раскрывает последствия половой дифференциации и иерархичности: мужское доминирование и женское подчинение. Традиционно мужчин в общении отличает ориентация на себя, самоутверждение, доминирование над партнерами, а женщин – ориентация на других, включающая самоотверженность, заинтересованность в окружающих ее людях, потребность разделить их проблемы.

Внешность Кейт Браун, матери четырех взрослых детей, является собой «воплощение утонченного вкуса и умеренности, отвечающей духу буржуазного пригорода, где она жила, и ее положению жены своего мужа. Это была здоровая, миловидная, готовая во всем пойти навстречу женщина» (с. 12). «Она не позволяла себе никаких экстравагантностей ни в одежде, ни в прическе, ибо давно, когда дети были еще подростками, видела, как их шокировало, если она давала волю фантазии... Кейт всегда старалась приспособиться к своим детям» (с. 13). «...Она будет их всех кормить, сбиваться с ног, заботясь об удобствах своих детей, их друзей и друзей их друзей. Всегда к услугам, всегда готовая бежать по первому зову» (с. 15). «Терпение. Самодисциплина. Сила воли. Жертвенность. Воздержанность. Покладистость – это в первую очередь. И навечно» (с. 106). И она до определенного момента радовалась сознанию своей необходимости и верности своим принципам.

Кейт закончила факультет романских языков и литературы Оксфордского университета, вышла замуж по любви. Была счастлива в браке с известным неврологом Майклом Брауном. «Брауны слыли завидной парой повсюду, где их знали» (с. 75). Но все чаще ее посещала мысль: если бы не замужество, «могла бы она стать чем-то выдающимся в своей области?» (с. 21).

Ей представился случай это проверить, когда гость Майкла, международный чиновник одного из учреждений Организации Объединенных Наций предложил Кейт работу переводчицы с португальского на конференции Всемирной продовольственной организации. Она вдруг «почувствовала себя как узница, которая долгое время провела в заточении и которую поутру ожидает свобода» (с. 21–22). Неожиданно она обрела право самой контролировать свою жизнь, ощутила раскрепощенность духа. «Оглядываясь на свою жизнь более чем за четверть века, она впервые осознала, что самой характерной чертой ее существования была пассивность, умение приспосабливаться к другим» (с. 25).

Кейт понимала, что пока она свежа, хороша собой, а главное, безоговорочно нужна мужу и детям, – она востребована; но что

ждет ее дальше? Когда встал вопрос о том, чтобы сдать их дом на лето, на что семья с легкостью согласилась, «холодный ветер из будущего, поначалу такой легкий, стал крепчать: впервые в жизни она была никому не нужна. Без нее свободно обходятся» (с. 26).

Мотив «ледящего душу ветра» метафорой проходит через весь роман «Лето перед закатом». Д. Лессинг подчеркивает то, что даже в благоприятной обстановке ощущается пренебрежительное отношение к женщине, принижающее сферы ее деятельности даже в семье. Женщины и сами были склонны к тому, чтобы их недооценивали и принижали. Это было порождено традиционным представлением о женщине как морально слабым и второсортным существе, сформулированным в XVIII в. и распространившимся в XIX в. На протяжении XX в. шла и сегодня идет постоянная то затухающая, то обостряющаяся полемика о «женской этике», о способности женщин наравне с мужчинами создавать духовные ценности. Точкой диаметрально противоположных позиций здесь стала творческая деятельность женщин, прежде всего *женская литература*. Литературные тексты, созданные женщинами, явились практически единственным источником информации о жизни женщин. И среди них, безусловно, творчество Дорис Лессинг.

Итак, принятое Кейт Браун предложение поработать в качестве переводчика вывело героиню на «новую фазу» ее жизни. Оставаясь верной своему критическому отношению к современным ей социальным проблемам, Д. Лессинг глубоко проникает в сущность гендерного понимания взаимоотношений людей. И это делает ее роман еще более актуальным. «...дважды в день начальник их отдела проводил совещания по организационным вопросам предстоящей конференции. И это называется работой? Господи, дали бы ей [Кейт Браун. — *Е. Ц.*] возможность преобразовать их отдел... Нет, весь аппарат этого здания, которое кишмя кишит высокооплачиваемыми служащими... Эта организация с ее комиссиями, конференциями и еще черт знает с чем, где все тонет в слове-сах, — это же величайшее надувательство века, кормушка для сотен состоящих при ней бездельников» (с. 47).

Кейт чувствует в себе силы преобразовать все это. Д. Лессинг последовательно проводит в жизнь идеи гендерного равенства, согласно которому гендерные различия не даны и не установлены природой — они определяются человеком, являются социокультурными конструктами. Образ Кейт показывает, что человек сам по себе, независимо от пола, наделен способностью ус-

ваивать, осмысливать и развивать новые интеллектуальные и поведенческие навыки.

Гендерные исследования в противовес феминистской критике не являются прерогативой женского сознания, они в равной степени принадлежат и мужчинам. Когда муж Кейт Майкл Браун общался с друзьями, особенно с приезжими иностранцами, «создавалось впечатление, что вокруг Майкла образуется особая, более утонченная атмосфера, атмосфера окрыленности, плечи его расправлялись, словно у него вырастали крылья... В прошлом году, когда Кейт сопровождала мужа в Штаты, она не раз была свидетельницей такого душевного подъема; она почувствовала тогда, будто все годы их совместной жизни он хранил в своих внутренних кладовых неистраченный запас духовных сил, которым не “находил применения в рамках семьи”» (с. 17). И Кейт понимала мужа. «Их брак с Майклом был прочным и благополучным благодаря тому, что оба они усвоили, и, к счастью, очень рано, простую истину: причина зла, неудовлетворенности или своеобразного голода, если угодно, без чего не обходится ни один современный брак – и не только брак, а и вся окружающая нас жизнь, и это главное, – коренится не в самих супругах и не в институте брака как таковом. Она вскормлена и взлелеяна привитым нам представлением о семейном счастье как о чем-то хрупком и ненадежном» (с. 75).

Исследования в области гендерной культуры, «создание гендера» (doing gender) в повседневности, в публичной и приватной сферах, способы формирования знания о них способствуют усвоению в обществе концепции «гендерного равенства».

В одном из своих поздних романов «Великие мечты» («The Sweetest Dream, 2001») многоопытная Д. Лессинг умеет передать характеры персонажей буквально несколькими штрихами. Ее героиня Фрэнсис три дня назад получила телеграмму от бывшего мужа Джонни Леннокса: «Подписал контракт фильм Фиделе все долги тебе воскресенье». Когда она вошла в кухню, где собрались к обеду подростки¹, «все смотрели на Джонни, который о чем-то разглагольствовал, причем все – с восхищением, кроме его сыновей» (с. 16). Фрэнсис сожалела, что сказала Эндрю и Колину о со-

¹ «Это явление – матери, пригревающие у себя отбившихся от домов детей, – в шестидесятые годы распространилось повсюду. И постепенно “всеобщие матери” узнавали о том, что они – часть явления» – Лессинг Д. Великие мечты. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 183. Далее цитаты даны в скобках по этому изданию.

держании телеграммы. «Разве она не знала, чем это кончится?» Сколько раз уже так бывало. «...Джонни протянул к Фрэнсис руки ладонями кверху, с улыбкой мученика сказал:

– Фильм накрылся... ЦРУ... – Наткнувшись на ее взгляд, он замолчал и нервно посмотрел на обоих сыновей.

– Не утруждай себя объяснениями, – ответила Фрэнсис. – Ничего другого я не ожидала.

И мальчики обратили взгляды на мать; их тревога за нее заставила Фрэнсис еще сильнее укорять себя...

Эта сцена с теми или иными вариациями повторялась на протяжении всего их детства» (с. 16–17).

Джонни Леннокс считал себя «профессиональным коммунистом», а по сути дела был болтуном. Его мать Юлия фон Арне, дочь немецкого дипломата, представительница классически воспитанного довоенного поколения западной интеллигенции, говорила, что Джонни «ведет жизнь современного эквивалента раджи – ездит по всему миру с делегациями и миссиями, всегда останавливается в лучших гостиницах, все его расходы оплачиваются, тогда как его дело состоит всего лишь в передаче товарищеского приветствия с одного конца света на другой» (с. 172). Две трети жизни Джонни «провел в пятизвездочных отелях братских Советского Союза, Польши, Китая, Чехословакии, Югославии; он побывал везде – в Чили, в Анголе и на Кубе, где только ни проводились конференции товарищей. Весь мир был его бочонком устриц, его горшочком меда, его вечно открытой банкой белужьей икры...» (с. 572).

Фрэнсис вела все хозяйство в доме. Кроме этого она работала в редакции газеты «Дефендер», где писала «большие, тщательно подготовленные статьи на такие темы, как несоответствие в оплате труда женщин и мужчин, неравные возможности при трудоустройстве, детские сады. Практически все, о чем она писала, имело отношение к разнице в положении женщин и мужчин», «но Фрэнсис никогда не уносила в штормовые небеса столь модного феминизма» (с. 283).

Крайности феминизма никогда не привлекали и Д. Лессинг. Одна из положительных героинь романа «Великие мечты» – юная Сильвия. Получив профессию врача, она уехала в «беднейшее из бедных мест» (с. 537) Африки лечить местных жителей при католической миссии Святого Луки в Цимлии. Сильвия, верная долгу, умерла в расцвете сил от непомерного физического напряжения и изнурения сил. Слушая гневные обвинительные речи сестры Мол-

ли в адрес мужской половины ее религиозной обители, включая и папу римского, Сильвия ощущала, что «она никогда не находила соответствия между языком экстремального феминизма и своим жизненным опытом» (с. 339).

Младший сын Фрэнсис, Колин, рассказывал Сильвии о первой жене Руперта — Мэриел. «Она феминистка — знаешь, из тех, отъявленных? Всегда внушала Руперту, что это его обязанность — содержать ее, и заставляла мужа платить за ее обучение на каких-то бессмысленных курсах — высшая критика или что-то в этом роде. За всю жизнь ни пенни не заработала. И теперь пытается получить развод, по условиям которого ему пришлось бы содержать ее до бесконечности» (с. 405).

Блестящего журналиста Руперта Боланда, ставшего гражданским мужем Фрэнсис, Колин считал «лучшим приобретением этого дома» (с. 560), где провели свою жизнь три поколения обитателей. Руперт и Фрэнсис любили друг друга. Два этих умных и смелых человека редко говорили о своих чувствах. «“Кажется, у нас пока неплохо получается”, — это был максимум того, что они позволяли себе. Настолько выбиться из рамок, накладываемых возрастом, — это требует определенной смелости; любить друг друга столь глубоко — в таких вещах редко признаются даже самым близким людям» (с. 568).

Руперт и Фрэнсис взяли на себя всю ответственность и заботу о двух одаренных цимлийских мальчиках, которых Сильвия привезла из Африки в Лондон в абсолютную для них неизвестность. Горе детей, вызванное смертью Сильвии, было велико и безутешно, но постепенно в их памяти «Сильвия превратилась в образ дружелюбного, сильного человека, который опускается на колени в пыль, чтобы вправить вывих, или учит ребятишек читать, сидя между ними на веранде» (с. 566).

В гостеприимном доме Фрэнсис нашлось место и для «товарища Джонни Леннокса, который превратился в хилого старика с завитками седых волос вокруг блестящей лысины, пафосного и в то же время жалкого» (с. 572). В его распоряжении оказалась только пенсия по старости, на что старший сын Эндрю заметил: «Наконец-то ты влился в ряды пролетариата» (с. 573). Но Джонни остался собой: он был рад встрече с Эндрю, но «показывать этого не желал»; когда Колин заметил, что Фрэнсис вряд ли будет его обслуживать, он вскинулся: «Когда это она обслуживала меня? Хозяйка из не всегда была никудышная» (с. 573). Здесь звучит ничем не оправданная гендерная высокомерность. «Старый образ не ис-

chez навсегда, он всплывал на поверхность, когда к Джонни заглядывали его бывшие приятели – повспоминать о прошлом, словно грандиозного провала Советского Союза никогда не было, словно Империя все еще маршировала вперед. Состарившиеся мужчины и женщины, чьи жизни были освещены великой мечтой, сидели, говорили и пили вино, и эти собрания почти ничем не отличались от былых воинственных вечеров...» (с. 574).

Дорис Лессинг завершает роман «Великие мечты» упоминанием событий совсем недавнего прошлого. Очевидна социальная заостренность романа, но при этом на первом плане его – жизнь и характеры мужчин и женщин, которые и в интеллектуальном, и в психологическом планах очень похожи друг на друга.

Предпринимаемое некоторыми исследователями конструирование гендера как полярной дихотомии требует подавления естественного сходства социальными средствами для определенных социальных целей. Активное подавление сходств и акцентирование различий требует социальной власти, в связи с чем центральной в гендерной теории оказывается проблема доминирования. Ее и пытаются решить исследователи в разных областях знания, прежде всего в психологии и литературоведении. Исследований такого рода, особенно в отечественной науке, крайне мало. «Теоретическим основанием для этих исследований служит гендерный подход, который сконцентрирован на том, как специфическое поведение и роли приобретают гендерную окраску, как в труде проявляются гендерные различия и как социальные структуры отражают гендерные ценности и преимущества»¹.

¹ Клецина И.С. Развитие гендерных исследований в психологии // *Общественные науки и современность*. – М.: РАН, 2002. – № 3. – С. 190.

Г.В. Кучумова

**ГЕНДЕРНЫЕ КООРДИНАТЫ
АВСТРИЙСКОГО РОМАНА 1980–2000 гг.**

На излете XX в. в ситуации крушения великих идеологий, тотального цинизма («смерть Бога») и неудержимого роста форм неподлинного существования («смерть реальности»), власть – одна из ключевых архетипических универсалий – осмысливается с учетом утраты идеологического противостояния и прежней практики тоталитарных режимов. В новой усложненной реальности востребованным становится определенный тип человека – инфантильный, социально незрелый, находящийся в состоянии внутреннего дискомфорта при всем его внешнем благополучии¹. Ощущение постоянного раскола («синдром разрушенности», Э. Фромм) преодолевается сознательным принятием конформизма (существование «под маской»), в котором реализуется простой инстинкт самосохранения, бессознательное примыкание к большинству. Инфантильный, неподготовленный к духовному развитию человек стремится поставить на службу внешнему идеалу собственную свободу как необходимое условие самосовершенствования. Человека страшит сама мысль об ответственности за свое существование, и поэтому он традиционно транслирует ее институтам власти.

На характерный для современного общества и культуры «социальный инфантилизм», желание симбиотической связи с матерью указывают многие исследователи. Еще в 1950-е годы испанский философ Ортега-и-Гассет, анализируя характер европейского бытия, акцентировал возможную смену возрастных приоритетов в общественном сознании в пользу юности. О феномене пуэрилизма

¹ Гуревич П.С. Разрушительное в человеке как тайна // Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М.: АСТ-АДТ, 1998. – С. 21.

(от *puer* – лат. «юноша», «мальчик») говорил и культуролог Й. Хейзинга, отмечая специфику современного состояния цивилизации в ее движении от «принципа реальности» к «принципу удовольствия». Такая направленность порождает «ненастоящее», «легковесное» человечество, которое стремится жить преимущественно удовольствиями, оставаясь в своем мировоззрении «взрослым» ребенком. На языке психологии речь идет о «неоплаченной идентичности» (термин Эриксона), формирующейся практикой тотального потребления. «Неоплаченная идентичность» передает такое состояние молодого человека, когда тот, включаясь в систему взрослых отношений по готовым стандартам, принимает определенную идентичность, минуя сложный и мучительный процесс самоанализа и самопознания.

Феномен «социального инфантилизма» исследовал и Джордж Оруэлл. Центральная метафора в его эссе «В чреве кита» (1940) передает атмосферу безразличия интеллигенции 1930-х годов, покорно принимавшей надвигающуюся опасность тоталитаризма. Подобную позицию Оруэлл уподобляет нахождению «в чреве кита» как в убежище для взрослого человека, согласного быть «проглоченным» и пассивно принимающего зло. Метафора Ионы и кита, среди всего прочего, прекрасно иллюстрирует положение человека, находящегося в технологическом мире виртуальной реальности. Самые современные системы трехмерной виртуальной реальности становятся такого рода «китами», готовыми поглотить человека и сделать его пассивным сообщником всего, что творится в мире.

В западноевропейском романе конца XX в. востребованная временем антропологическая модель инфантильного человека, прячущегося в кокон наслаждений в малодушном страхе перед реальностью, становится центральной. Если Г. Грасс в романе «Жестяной барабан» (1957) озвучивает мысль о нежелании своего героя повзрослеть, то в произведениях, написанных в 1990-х, например в «Платформе» М. Уэльбека, проговаривается мысль о невозможности повзрослеть. «Легковесное» человечество, о котором идет речь в романе Уэльбека, воплощает в себе европейский культ вечной молодости, окончательно утвердившийся как абсолютная ценность западной цивилизации конца XX в.

Наиболее ярко феномен «социального инфантилизма» раскрывает австрийская писательница Эльфрида Елинек. Уже в названии своего первого романа – «Михаэль. Молодежная книга для инфантильного общества» («Michael. Ein Jugendbuch für die Infan-

tilgesellschaft», 1972) – Елинек дает характеристику молодому поколению, духовно не состоявшемуся и попавшему в идеологическую зависимость от средств массовой коммуникации. Характерные для инфантильного сознания черты – духовная незрелость, малодушие, отсутствие «заботы о себе» – выступают источниками насилия и агрессии, садомазохизма и вуайеризма, ненависти к себе и близким. В таком сознании, уверена Елинек, заложены зародыши насилия, агрессии, зла, которые впоследствии развиваются в сексуальный деспотизм, в терроризм на работе и в семье, в «обыкновенный фашизм»¹.

Новый тип культуры – информационный – определяет новую конфигурацию властных отношений, что приводит к существенным изменениям в гендерной структуре. На смену прежнему «маскулинному» миру «фаустовской культуры» (логоцентризм) приходит новый мир – открытый, приемлющий игру и соблазн, интуицию и импровизацию, а главное, структурированный «женской» логикой². Симулятивная реальность, или «Вселенная соблазна» (М. Фуко), продуцируемая современными массмедиа, обнаруживает «женскую» природу. Власть массмедиа-институтов намеренно актуализирует в человеке мифологический слой сознания и, функционируя в нем, спекулирует скрытым в человеке бессознательным желанием симбиотической связи с матерью. Предлагая человеку условия пренатальной связи, новая власть воссоздает первичную целостность, исходный симбиоз, структурно заложенный в мифе. В силу этого традиционно принятая в западноевропейском обществе иерархия полов в новых культурных условиях становится нестабильной и легко переворачивается (инверсия), так что прежняя гендерная асимметрия (фаллоцентризм) выстраивается в новом обличье. Иерархия во главе с мужчиной сменяется новой иерархией, в которой доминантное положение принадлежит уже женщине. В новой культурной среде исполнительницей «отцовского закона» становится женщина, она перенимает принципы фаллоцентрического общества³. Возможность по-

¹ Залесова-Докторова Л. Эльфриде Елинек – совесть австрийской нации // Звезда. – СПб, 2005. – № 3. – С. 91–92.

² Липовецкий Ж. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности / Пер. с франц. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 10.

³ *Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur* / Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. – Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1993.

добной инверсии фиксировал еще К. Юнг¹, когда отмечал характерное для современной эпохи неприметное скольжение архетипа матери от его положительного полюса (любящая мать, природа) к отрицательному, негативному аспекту материнства (мать – тиран, деспот).

Свидетельством кардинальных перемен в обществе, в котором женщина традиционно занимала маргинальное положение, становится всплеск европейской литературы феминизма в XX в. Как утверждает А.Э. Воротникова², новая «гиноцентрическая» картина мира в художественном пространстве европейского романа создается «от противного», т.е. как опровержение патриархальной системы.

В корпусе немецкоязычных текстов обратимся к двум знаковым текстам литературы феминизма. Представительницы «женской» австрийской литературы – Анна Митгуч и Эльфрида Елинек – ниспровергают авторитет мужчины как главное табу фаллоцентрического мира. В романах Э. Елинек «Die Klavierspielerin» (1983) и А. Митгуч «Die Züchtigung» (1987) фигура отца как обладателя фаллоса и носителя закона замещается в семейных отношениях фигурой властной матери. Исследуя феномен тирании материнства, писательницы выводят новые формулы тоталитарной власти. При этом они исходят из традиционной в психоанализе модели тоталитаризма в рамках семьи (по Фрейду), а именно в отношениях близких людей, матери и дочери. Применительно к данной модели отношений «мать – дочь» речь идет о реализации парадигмы инцеста второго типа. Если использовать расширительное определение инцеста первого типа (комплекс Антигоны «сестра – брат» в модели Леви-Строса, Эдипов комплекс «мать – сын» в модели Фрейда), то парадигма инцеста второго типа базируется на связи «мать – дочь», в максимальной форме контакта двух одинаковых фигур, осуществляемого зачастую посредством третьей – мужчины³.

Характерно, что в европейской литературе Средних веков тема «мать – дочь» звучала маргинально и редко становилась предметом художественного осмысления. В культуре Просвеще-

¹ Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – Киев; М., 1997. – С. 219.

² Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70–80-х годов XX века. – Воронеж: ВГПУ, 2006. – 274 с.

³ Пара Э. Инцест // Психология любви и сексуальности. – М.: Искусство XXI век, 2006. – С. 152.

ния и вовсе отсутствовали женские персонажи, облеченные властью, поскольку доступ к образованию и власти в те времена имели исключительно мужчины¹. Однако уже к концу XIX в. интерес к теме власти матери над инфантильной дочерью уже четко обозначен, как отмечает немецкий критик Рената Бёшеншталь, исследовательница женских образов в романе Т. Фонтане «Эффи Брист» (“Effi Briest”, 1895)². Варианты «фаллической матери» легко обнаружить также в романах Ф. Кафки «Замок» (“Das Schloss”, 1921–1922), «Америка» (“Der Verschollene”, 1911–1918). В последнем интересна фигура Брунелды, тирания которой проявляется в патологическом симбиозе «мать – сын». Среди прочих примеров укажем на роман Э. Канетти «Ослепление» (“Die Blendung”, 1935), в котором проигрывается связка «властная жена/мать – инфантильный муж/ребенок». И лишь на исходе XX в. в западноевропейской литературе окончательно утверждается новый, «маскулинный» образ женщины – властной матери (“das phallische Frauenbild”)³. Подобно мифологическому герою Кроносу властная мать в попытках обмануть время «пожирает» своих детей. Она удерживает их в лоне своей заботливости, делает беспомощными и инфантильными, с тем чтобы легче осуществлять над ними контроль и сохранять свое господствующее положение.

Так, в романе Анны Митгуч «Die Züchtigung» карающая и опекающая «фаллическая мать» осуществляет жесткий контроль над своим ребенком. Семья – мать Мария и дочь Вера – живет по законам авторитарного мира. Мать контролирует приход дочери из школы, просматривает содержимое ее школьного ранца, регулярно заглядывает в личный дневник дочери, отслеживает круг ее друзей. Мать даже сама купает ее, опасаясь, что взрослеющая дочь научится «греховным» прикосновениям к своему телу. «Заботливая» мать принципиально спит с дочерью в одной постели, требуя

¹ Schütter Birgit. Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. – Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999. – Bd. 50. – 234 S.

² Böschstein Renata. «Und die Mutter kaum in Salz». Muttergestalten in Fontanes «Vor dem Sturm» und «Effi Briest» // Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli / Hrsg. von Roebeling I. und Mauser W. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. – S. 269.

³ Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur / Hrsg. von Kraft H. und Liebs E. – Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1993. – S. 239.

от дочери символического присутствия отсутствующего мужа. Все эти предпринимаемые матерью насильственные меры в четко размеченном властью пространстве дома, а также отсутствие личной жизни оказывают травматическое воздействие на психику дочери. Вера ощущает почти полное «испарение» собственного Я, «исчезновение» физического тела. Это проявляется в актах ненависти к собственному телу, реальность которого девочке приходится постоянно «доказывать» в приобретенных патологических привычках булимии и анорексии.

На тиранию матери указывает и Э. Елинек в романе «Пианистка». «Холодная» мать (“die kalte Mutter”) постоянно контролирует приватное пространство своей дочери, неотступно держит ее в поле зрения, чтобы та не ускользнула из-под ее власти.

Конstellация образов в романе «Пианистка» однозначно отсылает читателя к роману писательницы Марии-Луизы Фляйсер «Eine Zierde für den Verein» (1987)¹, который, по признанию самой Елинек, в каком-то смысле служил для нее образцом. В романе Фляйсер вся власть в семье сосредоточена в руках матери Мены. Под ее деспотическую власть попадает сын Густль. Попытки сына выстроить свою семейную жизнь, т.е. выйти из-под контроля матери, сопровождаются бесконечной закулисной борьбой и заканчиваются ничем.

Героиню романа «Пианистка» Эрику Кохут Э. Елинек ставит в условия еще более тяжелого деспотизма. Вся жизнь Эрики выстраивается под знаком непререкаемого авторитета матери. Э. Елинек указывает на отсутствие у ребенка, лишенного детства, собственного угла. Детская комната Эрики никогда не запиралась: «Ведь у детей нет своих тайн», – саркастично комментирует этот факт Елинек (“Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloß, und kein Kind hat Geheimnisse”²). Находясь в плену представлений и норм жизни своей матери, взрослая дочь лишается своей «истории» и права «писать свой текст жизни». Елинек обыгрывает здесь известный тезис феминизма: «Женщина лишена своей истории» (“Erika hatte keine Geschichte und macht keine Geschichten”)³. Свою

¹ Fleißer M. Eine Zierde für den Verein. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. – 201 S.

² Jelinek E. Klavierspielerin. – Reinbek bei Hamburg 1994. – S. 7.

³ Jelinek E. Die Klavierspielerin. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. – S. 15.

историю Эрика – немощствующая героиня – получает из уст автора-судьи.

Тотальный контроль фрау Кохут над дочерью принимает форму прямого вмешательства в личную жизнь: Эрике категорически запрещены какие бы то ни было связи с противоположным полом. Елинек «по-спортивному» обыгрывает тотальное подчинение Эрики властной матери: та дожидается прихода дочери буквально с секундомером в руке, не допуская даже малейшего отклонения от заданного маршрута («...wo die Mutter mit der Stoppuhr steht und abmahnt»)¹. В таких условиях 36-летняя Эрика, не имея никакой возможности развернуть и реализовать себя как женщина, постепенно превращается в бесполое существо, в «однодомное растение» («Einhäusigkeit»)².

Со своей матерью Эрика живет в неестественном симбиозе, любви-ненависти («Hassliebe»): вместе они проводят свободное время, вместе спят в одной постели. Окружающие называют их «супружеской парой» («das Ehepaar Erika-Mama»)³. Обе женщины убеждены, что любят друг друга и являются друг для друга самыми близкими людьми. Эрика – послушная и любящая дочка, а фрау Кохут проявляет качества заботливой и преданной матери, желающей для своего ребенка «только хорошего». В целом Эрику устраивает такое симбиотическое сосуществование: дома она находится как в утробе матери, в герметическом пространстве кокона, где уютно и тепло («sanft im warmen Leibwasser schaukeln»).

И все же время от времени дочь вырывается из душных материнских объятий и устремляется на территорию мужского дискурса – в кинотеатры, где идут порнографические фильмы, в будки с развлечениями «пип-шоу». Ей нравится находиться в зоне господства «мужского взгляда», жадно присваивать себе право наблюдать за чужой интимной жизнью, которой она сама лишена. Неосознанные попытки дочери отделиться от матери терпят крах. Лезвие бритвы в руках Эрики можно понять как ее желание освободиться от матери-тирана, как разрезание пуповины, связывающей ее и мать (символический акт матереубийства)⁴, и как указание на роль мужчины – ее освободителя («Die Klinge lacht wie der

¹ Jelinek E. Klavierspielerin. Op. cit. S. 31.

² Ästhetik des Voyeur / Hrsg. von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff. – Heidelberg: Universitätsverlag, 2003. – S.116.

³ Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. – München, 2007. – N 117. – S. 87.

⁴ Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – Киев; М., 1997. – С. 233.

Bräutigam der Braut entgegen)»¹. На композиционном уровне это находит выражение в организации всех событий по единой схеме: бегство из цепких объятий матери – события-приключения вне дома – неминуемое возвращение в исходную позицию – в «материнское лоно». Движение романых событий от первой до последней страницы осуществляется по прямой линии, не обнаруживая развития боковых линий сюжета. Понятно, что, следуя такой идеологической схеме, роман «Пианистка» не допускает никакой множественности интерпретаций. В немецкой критике роман преимущественно рассматривается в рамках традиционной психологической прозы с типичными для нее составными частями – авторитарная мать, сумасшедший отец, неспособность любить, садомазохизм, вуайеризм, фригидность, ненависть к собственной плоти, «бег по кругу» (замкнутая композиция)².

Вместе с тем отношения «мать – дочь» в романе «Пианистка» следует понимать и в широком социокультурном контексте. В фигуре деспотичной матери персонифицированы существующие в современном обществе визуальные стратегии власти. Так, мать у Елинек выступает в романе как Всевидящее Око («Auge des Gesetzes»), от которого не скрыться и не убежать. Властная мать настойчиво формирует у дочери единственную и окончательную «реальность», усиленно навязывая ей нужный для поддержания власти формат восприятия мира. Наделяя саму себя «божественными полномочиями», мать с момента рождения дочери принимается на свой лад лепить ее из «бесформенного комка глины» («Lehmklumpen»). В многоплановый образ матери включаются и другие ее «достоинства». Она – управительница всего хозяйства в доме («Finanzministerin der Familie») и исполнительница всех работ, поскольку ее дочь-«мимоза» оберегает «музыкальные» руки от домашнего труда. Она – карающая инстанция, от которой ждут неминуемого наказания, «инквизитор» («Inquisitor») и «расстрельная команда» («Erschiessungskommando») в одном лице³.

¹ Jelinek E. Die Klavierspielerin. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. – S. 45.

² Marlies Janz. Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek // Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek / Hrsg. von Gürtler Ch. – Frankfurt a. M., 1990. – S. 81–97.

³ Jelinek E. Die Klavierspielerin. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. – S. 190.

В другом своем романе «Похоть» («Lust», 1989) Елинек, решительным образом развенчивая традиционный для общества фаллоцентризм, акцентирует внимание на уязвимости этой модели, теряющей свою силу в современную эпоху. Отмечаемый многими исследователями парадокс механизма саморазрушения тоталитарной системы заключается в том, что тоталитаризм, строящийся на желании симбиотической связи с матерью, вынужденным образом удерживает структуру общества на жестком патерналистском контроле.

На примере центральных персонажей романа «Похоть» Елинек виртуозно прописывает парадоксальность действия механизма саморазрушения тоталитаризма. Писательница показывает, что поле власти мужчины пронизано чувством тотального страха, разрушающим саму власть. С одной стороны, Елинек подчеркивает всевластие своего героя («Omnipotenz»), пародийно утрируя притязания господина директора на власть в семье (и, шире, – мужчины в обществе). Она намеренно стягивает все сюжетные нити и отдельные романские эпизоды к фигуре Германа, в имени которого к тому же звучит удвоение властного начала (Herr – «господин», Mann – «мужчина»). С другой же стороны, Елинек наделяет своего деспотичного героя свойствами «мужчины-ребенка», слабого, инфантильного, ищущего в семье, в домашнем уюте, в женщине защиту от враждебного внешнего мира. Ее герой, одолеваемый постоянным страхом, в буквальном смысле слова стремится в тело жены как в уютное гнездышко, в «норку» («Fuchslotch»), в «мягкую ложбинку» («Mulde»).

В обществе конца XX в. новый тип культуры, новые визуальные стратегии власти, обнаруживающие «женскую природу», неизбежно предполагают и новый «гендерный» расклад, в котором женщина занимает ведущее положение, органично управляя инфантильной массой.

Я.С. Линкова

**ЖЕНЩИНА И ЕЕ РОЛЬ В ИСКУССТВЕ
В РОМАНАХ Т. ШЕВАЛЬЕ: «ДЕВУШКА С ЖЕМЧУЖНОЙ
СЕРЕЖКОЙ» И «ДАМА С ЕДИНОРОГОМ»**

Предмет настоящей статьи – искусство в романах Т. Шевалье – является одним из частных вопросов более обширной и мало изученной темы – трактовки искусства в литературе. Эта тема приобретает особое значение в эпоху романтизма. В эстетических размышлениях йенских романтиков художник расценивался как демиург или пророк, которому дано познание мира. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого», – писал Новалис в своих «Фрагментах»¹. Для писателей романтизма было важно воплотить в своем творчестве образ художника, воссоздать этапы его становления и осознания себя творцом. При этом их внимание было сосредоточено в первую очередь «на художественном сознании и на его попытках разрешить некие философско-эстетические проблемы, возникающие из таких категориальных понятий, как природа, идеал, искусство»². Постепенно образ художника и осмысление искусства в литературе обогащались новыми трактовками и темами. Во второй половине XIX в. образ художника приобретает более реалистичные черты. В литературе появляются и обычные служители искусства, возникают произведения, передающие проблемы соотношения искусства и реальности, гения и толпы, художника и публики. На рубеже XIX–XX вв. появляются и новые темы – достижение вечности и абсолюта в собственном творчест-

¹ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 94.

² Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. – С. 21.

ве, более совершенном, нежели любая реальность; возможности и границы искусства; трагическое противоречие между культурой и цивилизацией и т.д. В XX в. осмысление искусства в художественном творчестве обретает новые горизонты.

В романах современной писательницы Трейси Шевалье трактовка искусства в литературе приобретает еще одно измерение. Мировую известность получил написанный в 1999 г. роман «Девушка с жемчужной сережкой». За истекшее время он переведен на тридцать языков и лег в основу одноименного фильма. В основе произведения – история создания картины «Голова девушки» (или «Девушка с жемчужиной», 1665) голландским художником XVII в. Яном Вермеером. В искусствоведении много нерешенных вопросов относительно этого портрета: до сих пор не известно, кто на нем изображен. Некоторые исследователи утверждают, что моделью послужила дочь художника Мария, которой в момент написания картины было тринадцать лет. Другие полагают, что это – дочь мецената и покровителя Вермеера Рюйвена, так как именно у нее этот портрет оказался годы спустя.

На большинстве картин этого художника женщины изображены в момент какого-нибудь действия. Одни картины критически изображают пороки – тщеславие, гордыню, праздность. Другие, наоборот, прославляют добродетели. Когда Вермеер изображал молодых женщин в момент сюжетного действия, подобное впечатление всегда подтверждалось различными атрибутами – музыкальными инструментами, ювелирными весами, кувшином с водой и т.д.

Помимо подобных «жанровых» картин у него есть и произведения, где подобные элементы отсутствуют, – их критики относят к портретам. «Конечно, подобный вывод не является бесспорным. Существует немало созданных в начале Нового времени портретов, где атрибуты, указывающие на деятельность персонажа или на его духовные устремления, имеют конструктивные значения, и наоборот, не всякое изображение, которое по форме соответствует портрету, является портретным, поскольку его задача не состоит в стремлении сознательно и преднамеренно дать характеристику определенному человеку, <...> когда портретируемый одет в чуждый ему костюм и играет чужую роль, часто трудно решить, был ли у художника, написавшего портрет, замысел передать индивидуальность модели или же она заимствует свою внешность для каких-либо других целей. Подобная проблема встает перед зрителем, когда он смотрит на прославленную “Голову де-

вушки” Вермеера»¹. Свое видение истории этой картины и воплотила в своем художественном произведении Трейси Шевалье.

Писательница гармонично сочетает в романе историческую достоверность и вымысел. Жизнь и быт голландского города XVII в. прописаны с особой тщательностью. История начинается в тот день, когда художник со своей женой приходят в дом мастера по изразцам, чтобы выбрать себе служанку. Ею становится старшая дочь хозяина дома, Грета. Именно ей предназначено впоследствии стать моделью для портрета.

Шевалье создает три женских образа, которым суждено играть определенную роль в жизни и творчестве Яна Вермеера: его жена Катарина, ее мать Мария Тинс и служанка Грета. Поскольку все повествование в романе идет от лица Греты, читатель видит все исключительно ее глазами. Первое знакомство с женой художника создает впечатление о ней как о человеке неопределенном и переменчивом: «The woman’s face was like an oval serving plate, flashing at times, dull at others. Her eyes were two light brown buttons, a color I had rarely seen coupled with blond hair. She made a show of watching me hard, but could not fix her attention on me, her eyes darting about the room»². Взгляд ее напоминает колеблющееся пламя свечи. В силу особенностей личности Катарина сосредоточена в первую очередь на самой себе и своем состоянии. Ее отношение к искусству и к творчеству мужа носит исключительно практический характер. Она предпочла бы, чтобы муж писал большее количество картин в год, чтобы они чаще продавались. Это улучшило бы материальное положение семьи.

Вопросы служанки относительно уборки мастерской ставят ее в тупик: «She did not see. She would not or could not come into the room to look at the painting. It seemed she never entered the studio»³. Запрет входить в мастерскую является некоей символической чер-

¹ Шнейдер Н. Вермеер. Сокрытие чувств. – М.: АРТ-РОДНИК, 2004. – С. 69.

² Chevalier T. Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 4. Лицо женщины походило на овальный поднос, который временами то сиял, то тускнел. Ее глаза, как яркие пуговицы, были того карего цвета, который я редко встречала в сочетании с белокурыми волосами. Она делала вид, что внимательно смотрит на меня, но не могла сосредоточить свое внимание только на мне и бросала взгляды по сторонам, осматривая комнату. (Здесь и далее перевод мой. – Я. Л.)

³ Ibid. P. 41. Она не поняла. Она не хотела или не могла зайти в мастерскую, чтобы посмотреть на картину. Похоже, она никогда не переступала ее порога.

той, разделяющей искусство и жизнь. Дом и семья олицетворяют реальность. Они «поставляют» художнику материал – поскольку в его картинах большое значение приобретают предметы быта и различные детали. «Ты и дети не являетесь частью этого мира (искусства. – Я. Л.). Вы и не должны ею быть» – признался Вермеер жене в кульминационный момент романа¹, когда выяснилось, что тайком от жены он пишет портрет служанки. Для художника важнее, чтобы жена хорошо воспитывала детей, умела принимать гостей и т.д. Катарина представляет для Вермеера бесценный источник бытовой основы для его будущих картин. Небрежно наброшенная на плечи желтая накидка, оттенявшая белизну кожи, станет тем ярким пятном, которое будет центром картины «Девушка, пишущая письмо», 1665; жемчужное ожерелье будут перебирать тонкие пальцы модели в другой работе: «Девушка, примеряющая ожерелье», 1664. При этом сама Катарина остается вне мира искусства.

Связующим звеном, соединяющим отчасти искусство с реальностью, является в романе Мария Тинс, мать Катарины. «She had the manner of someone used to looking after those less able than she – of looking after Catharina»². Она является полноправной хозяйкой дома, и слуги подчиняются прежде всего именно ее приказам. В первый же вечер Грета по разговору Марии с Вермеером понимает, насколько хорошие между ними отношения. Мария Тинс – женщина дальновидная, наделенная практическим и острым умом. В семье она является тем разумным центром, который уравнивает дисбаланс между искусством и реальностью, когда возникает возможность выгодно продать картину или уговорить богатого и влиятельного клиента заказать новую работу. Имея сильное влияние на собственную дочь, она постоянно оспаривает право художника творить по собственному усмотрению и в установленные им самим сроки. Мария готова идти на многие уступки ради искусства своего зятя, пренебрегая сиюминутными интересами остальных членов семьи, даже Катарины и детей, не говоря уже о служанке, если в конечном итоге это принесет пользу двум столь противоположным мирам – миру Вермеера и миру его семьи.

¹ Chevalier T. Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 214.

² Ibid. P. 18. Она ведет себя как человек, привыкший руководить теми, кто был менее сообразителен, чем она, – руководить Катариной.

Самая интересная и неоднозначная роль в искусстве художника отведена в романе простой служанке Грете, от лица которой ведется повествование. Ее история воплощает сразу несколько тем, характерных для трактовки искусства в литературе: художник и его модель, влияние жизни на искусство и искусства на жизнь, определение и выбор собственного пути.

Грета родилась в обычной протестантской семье. Ее отец делал изразцы для печей и домов, т.е. был в первую очередь мастером, а не художником. Протестантство, безусловно, оказывало влияние на формирование ее собственного отношения к живописи. Эта тема будет не раз возникать в романе, но не приобретет ведущего значения.

Грета наделена врожденным чувством прекрасного. Она интуитивно воспринимает мир через призму искусства, хотя многое остается вне ее восприятия до встречи с настоящим художником. В этом отношении показательна первая сцена романа – появление в доме Греты Вермеера с Катариной. Девушка не знает, кто именно к ним пришел. Ее первое впечатление красноречиво свидетельствует об эстетическом восприятии: «I was chopping vegetables in the kitchen when I heard voices outside our front door – a woman's, bright as polished brass, and a man's, low and dark like the wood of the table I was working on...I could hear rich carpets in their voices, books and pearls and fur»¹. Обращает на себя внимание и то, каким образом Грета располагала на разделочной доске нарезанные овощи – в соответствии с сочетаемостью их цвета, а не по порядку их приготовления. Однако она сама признает разницу между восприятием мира художником и своим собственным видением. Когда отец напоминает ей о картине «Вид Делфта», девушке сразу же приходит на ум первое впечатление: «I had stood at the very spot many times and never seen Delft the way the painter had»².

Знакомство с миром мастерской приводит в движение все силы, дремавшие до этого в душе Греты, она начинает постигать искусство изнутри. Стремление к прекрасному превращает ее из служанки, ответственной за чистоту помещения, в подмастерье и

¹ *Chevalier T.* Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 3. Я резала на кухне овощи, когда услышала голоса у нашей входной двери – женский, блестящий, как отполированная ручка, и мужской, низкий и темный, как стол, за которым я работала. В этих голосах я различала богатые ковры, книги, жемчуга и меха.

² *Ibid.* P. 8. Я столько раз стояла в этом месте и никогда не видела Делфт таким, каким его изобразил художник.

помощницу художника. Этот процесс происходит постепенно. Когда Грета оказалась в мастерской впервые, она сразу почувствовала, что попала в другой мир: «It felt different from the rest of the house, almost as if it were in another house altogether. When the door was closed it would be difficult to hear the shouts of the children, the jangle of Catharina's keys, the sweeping of our brooms»¹. Однако в первое время она лишь исправно выполняла свои обязанности и внимательно наблюдала за портретом, который писал в тот момент Вермеер, тщетно пытаясь обнаружить какие-либо вносимые в картину изменения. Постепенно этот мир становится для нее привычнее: Грета начинает «прозревать» и постигать секреты живописи изнутри. Теперь она видит, как отдельные предметы обретают иной оттенок, как меняется освещение в картине. Она еще раз убеждается, что Вермеер способен видеть скрытое от всех остальных. В этом отношении важным представляется эпизод с камерой обскура. Друг художника, господин Ван Левенгук, принес таинственный ящик, назначение которого представлялось Грете неразрешимой загадкой, пока хозяин не позволил ей заглянуть внутрь. Она видела уменьшенное изображение картины, и краски здесь казались гораздо ярче красок оригинала. А Вермеер объяснил ей, что эта камера помогает ему увидеть собственное творение по-иному. «I thought about what he had said, about how the box helped him to see more. Although I did not understand why I knew he was right because I could see it in his painting of the woman, and also what I remembered of the painting of Delft. He saw things in a way that others did not, so that a city I have lived all my life seemed a different place, so that a woman became beautiful with the light on her face»².

Это открытие Греты определяет ее дальнейшие отношения с художником. Он начинает смотреть «прямо на нее», а не поверх, как делал прежде. В своем собственном доме Вермеер находит наконец человека, которого интересует творчество как таковое. С

¹ *Chevalier T.* Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 33. Она отличалась от остальной части дома, словно это был совершенно иной дом. Когда дверь закрыта, не слышно детских криков, звяканья связки ключей на поясе Катарины или шуршания наших метел.

² *Ibid.* P. 60. Я думала над тем, что он сказал о том, что ящик помогает ему увидеть больше. Хотя я не понимала, почему, я знала, что он прав, потому что видела его портрет женщины и помнила его вид Делфта. Он видит все так, как никто другой не может, поэтому город, в котором я прожила всю свою жизнь, кажется мне незнакомым, а лицо женщины становится красивым, потому что ее освещает луч света.

этого момента Грета становится внимательным и тонким помощником, участвующим в создании шедевров, а порою и опережающим в своем видении гармонии и красоты самого мастера.

Эпизод с камерой обскура важен также и для оценки роли Катарины. В частности, и из-за нее Вермеер отдаляет жену от своего мира. Об этом читатель узнает из рассказа служанки Танеке: «She broke his box! (camera obscura. – Я. Л.) She was looking in it and knocked it over. <...> That's why master won't allow her in his room unless he's there. Perhaps he thinks she'll knock over a painting»¹.

Композиция романа построена таким образом, что только после этого эпизода Грета наконец присутствует при создании картины от начала до конца. С этого момента между хозяином и служанкой устанавливаются отношения учителя и ученика. Первый урок был посвящен определению цвета. Для незнакомой до этого с начальным этапом работы художника девушки все, что делает Вермеер, кажется странным и неправильным. Ей представлялось, что он рисует все, что видит. «Instead he painted patches of color – black where her skirt would be, ocher for the bodice and the map on the wall, red for the pitcher and the basin it sat in, another grey for the wall. They were the wrong colors – none was of the thing itself. He spent a long time on these false colors, as I called them»². Урок происходит в диалоге между художником и Гретой. Чтобы открыть служанке истинное видение цвета, Вермеер призывает ее наблюдать за облаками, стараясь точно определить все цветовые переходы и нюансы. И именно Грета отмечает в романе особенность творческой манеры своего хозяина – игру красок и их взаимное проникновение. Она убеждается в том, что белый капор рисуется вовсе не белой, но синей, фиолетовой и желтой краской, которые в сочетании создают эффект белоснежной ткани глубокого и насыщенного цвета.

¹ *Chevalier T. Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 54–55.* Она сломала его ящик! (камеру обскура. – Я. Л.) Смотрела в него и уронила. <...> Вот почему хозяин не позволяет ей оставаться в мастерской одной. Возможно, он боится, что она уронит картину.

² *Ibid. – P. 100.* Вместо этого он стал рисовать цветные пятна – черное там, где будет ее юбка, желто-коричневое на месте лифа и карты на стене, красное там, где будут кувшин и поднос, и еще одно, серое, – там, где будет стена. Это были совсем не те цвета, в которые на самом деле были окрашены все эти вещи. Он потратил много времени на эти неправильные цвета, как я их называла.

Ученичество Греты постепенно достигает определенного уровня доверия, тогда она становится незаменимой помощницей мастера. Этот переход показан в романе через «взгляд другого», который представлен двумя персонажами – аптекарем и другом Вермеера Ван Левенгуком. Взгляд аптекаря выражает недоумение, когда Грета приходит покупать материал для красок по просьбе художника, поскольку прежде Вермеер никому не доверял столь важного дела. Взгляд Ван Левенгука несколько тоньше и сложнее. Помимо удивления он выражает также жалость и сочувствие. Для него погружение в творчество художника влечет за собой потерю собственной внутренней свободы. «The women in his paintings – he traps them in his world. You can get lost there»¹.

С точки зрения Ван Левенгука, художник видит мир не таким, каков он есть, а таким, каким он хотел бы его видеть. Творчество эгоцентрично по своей сути, оно сосредоточено исключительно на самом себе, и Вермеер не думает о том, какое влияние оно способно оказать на окружающих его людей. А для самой Греты этот мир представляется царством свободы и красоты, она проживает в нем иную жизнь, не ту, что уготована ей в реальности.

Внутренняя раздвоенность Греты заметна многим. Замечает ее и мясник, за сына которого девушка впоследствии выйдет замуж, замечает и Мария Тинс, удивляясь всякий раз ее непохожести на обычных служанок, которых она немало перевидала за свою жизнь; но только художнику дано воплотить этот образ в своей картине. «The cloth wound round my head made me look non like myself, but like Griet from another town, even from another country altogether. <...> I seemed to be waiting for something I did not think would ever happen»².

О том, что в творчестве, объединяющем художника и модель, они оба проживают иную жизнь во всей ее полноте, свидетельствует и чувственная составляющая их отношений. Это некое высшее проявление любви. Совместная работа с красками в мастерской отдаляет Вермеера и Грету от остальных обитателей дома,

¹ Chevalier T. Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 186. Женщины на его картинах – он затягивает их в свой мир. Ты можешь там потеряться.

² Ibid. P. 191. Ткань, обмотанная вокруг головы, делала меня непохожей на себя. Как будто это была Грета из какого-то другого города или даже из совсем другой страны. <...> Казалось, я жду чего-то, хотя знаю, что это никогда не случится.

но сближает друг с другом. Определяя для себя истинный цвет предметов, неба, воды, девушка ощущает жар и тесноту в груди¹. Она гораздо тяжелее переживает тот момент, когда художник увидел ее распущенные волосы, чем тот, когда она потеряла невинность, отдавшись на улице своему жениху. Символом отношений Вермеера и Греты служат в романе жемчужные серьги. Жемчуг в картинах художника – многозначный символ: он является то знаком порока, то знаком целомудрия.

В 1616 г. в голландском переводе появилось сочинение Франциска Сальского «Введение в благочестивую жизнь» (*Introduction à la vie dévote*, 1606). Некоторые искусствоведы упоминают его в связи с символикой работ Вермеера. Как утверждает мистик, жемчужные серьги «signifie que la premiere chose qu'un mari doit avoir d'une femme, et que la femme luy doit fidelement garder, c'est l'oreille, affin que nul langage ou bruit n'y puisse entrer, sinon le doux et amiable grillotis des paroles chastes et pudiques, qui sont les perles orientales de l'Evangile: car il se faut tous-jours resouvenir, que l'on empoisonne les ames par l'oreille, comme le cors par la bouche»².

В известных нам материалах, посвященных творчеству Т. Шевалье, нет ссылок, указывающих на ее знакомство с этим источником. Однако символика жемчуга в романе имеет сходную коннотацию. Жемчужные серьги становятся воплощением исключительности. Необычной представляется связь, соединяющая художника и его модель. Их отношения балансируют на грани физической и духовной близости, но никогда не переступают допустимую черту.

Своеобразной и особенной выступает на страницах романа девушка с жемчужиной. В силу своего социального положения она лишена возможности носить жемчуг, зато сосредоточила в своей душе исключительный дар художественного видения, в отличие от богатых дам, в том числе и Катарины, которые владеют жемчуж-

¹ *Chevalier T.* Girl with a pearl earring. – N.-Y., 2001. – P. 132.

² *Sales F. de.* Introduction à la vie dévote. – Mode of access: http://jesusmarie.free.fr/francois_de_sales_introduction_a_la_vie_devote_3emepartie_4.html. «...означают, что первое, что муж получает от своей жены и что жена должна верно сохранять для него, – это ухо, так, чтобы никакие иные речи или звуки, кроме сладких звуков целомудренных слов, являющихся восточными жемчужинами Евангелия, не смогли в него проникнуть: ибо всегда стоит помнить, что яд отравляет душу через ухо, подобно тому как тело отравляют через рот» (фр.).

ными украшениями и носят их, но далеки от истинного искусства. В этих серьгах отражался целый мир¹, это был мир творческой исключительности, возвышенной любви и жизни, включающий в себя и реальное, и творческое пространство художника Яна Вермеера и его модели, служанки Греты, благодаря которой эти два пространства смогли воплотиться в творчестве и обрести вечность.

Тема женщины в искусстве получает дальнейшее развитие в следующем романе Т. Шевалье «Дама с единорогом» (*The Lady and the Unicorn*, 2003). Это также история создания шедевра – на сей раз гобеленов, хранящихся в музее средневекового искусства Клюни в Париже. История их создания также полна неясности. Известно, что в 1841 г. их обнаружил Проспер Мериме, бывший тогда главным инспектором исторических памятников Франции. На тот момент гобелены находились в плачевном состоянии. Благодаря вмешательству писателя, а также при содействии Жорж Санд они были приобретены французским правительством для коллекции музея, правда, только в 1882 г.

В своей статье, опубликованной в журнале *Иллюстрасьон* (*Illustration*) от 3 июля 1847 г., Жорж Санд подробно описывает увиденные ею в городе Бусак шедевры средневекового искусства. «Ces tapisseries attestent d'une grande habileté de fabrication et d'un grand goût mêlés à un grand savoir naïf chez l'artiste inconnu qui en a tracé le dessin et indiqué les couleurs»².

Пять гобеленов представляют собой аллегории пяти чувств: Вкуса – Дама принимает угощение, предлагаемое служанкой; Слуха – Дама играет на органе; Зрения – здесь единорог смотрит на свое отражение в зеркале, которое Дама держит в руке; Обоняния – Дама плетет венок из цветов; и Осязания – Дама одной рукой касается рога единорога, а другой держит древко знамени.

Самым спорным считается шестой гобелен, на котором выткана надпись: «Моему единственному желанию» (*A mon seul désir*). Известно, что время их создания – 1480–1500 гг. Предназначались они для семьи Ле Висте, где и хранились некоторое время, а впоследствии перешли в префектуру города Буссак. По мнению исследовательницы Мари-Элизабет Брюель, они олице-

¹ *Chevalier T. Girl with a pearl earring.* – New York, 2001. – P. 232.

² Эти гобелены свидетельствуют об огромном мастерстве их создателя и о настоящем вкусе, вкупе с наивным совершенством безвестного мастера, создавшего рисунок и определившего краски (*фр.*).

творяют шесть Аллегорий из «Романа о Розе» Гийома де Лориса¹. Интересным представляется тот факт, что Дама с Единорогом вдохновила на создание литературного произведения не одного писателя². Но воссоздать историю замысла и воплощения самих этих гобеленов решилась только Т. Шевалье.

По композиции этот роман сложнее, нежели предыдущий. Повествование в разных частях текста ведется от лица то одного, то другого персонажа. Главных линий – две. Читатель погружается в подробную историю создания гобеленов – от получения заказа художником до завершения работы и демонстрации готовых полотен в замке семьи Ле Висте. Одновременно сплетается сложный рисунок взаимоотношений художника Николя Дезиносанта с основными женскими персонажами романа, которые тем или иным образом влияют на создание полотен. Это жена Жана Ле Висте, Женевьева де Нантер; его дочь Клод, а также жена и дочь брюссельского ткача, исполнителя заказа, соответственно Кристина и Альенор де Ля Шапель. Б. Флето видит в этом романе проявление интертекстуальности, поскольку Трейси Шевалье удалось отразить в слове процесс создания гобеленов во всей его сложности, а гобелены являются живописным отражением литературного произведения³.

Однако при всей сложности внешней структуры произведения влияние женских образов на творчество и искусство в целом сводится к одной теме – женщина как источник вдохновения. При этом для самих героинь романа гобелены представляют реальное воплощение идеала и мечты, недостижимых в обыденной жизни. Это прекрасное свидетельство гармонии, испытать которую в реальности не удастся ни одной из них.

Роман, с одной стороны, отражает процесс создания гобеленов, а с другой – предлагает новую трактовку того, что на них изображено. Дама с единорогом становится символическим центром повествования, являясь одновременно его предметом и объектом. Сюжет гобеленов обычно трактуется как история соблазнения и

¹ *Bruehl M.-E.* La tapisserie de la Dame à la Licorne, une représentation des vertus allégoriques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris // *Gazette des Beaux-Arts.* – 2002. – décembre. – P. 215–232.

² *Barjavel R.* Les Dames à la licorne, 1974; *Senninger F.* La Belle à la Licorne, A mon seul désir, 2005; *Heannel Y.* A mon seul désir, 2005.

³ *Fleutot B.* L'intertextualité oeuvre d'art / oeuvre littéraire dans *The Lady and the Unicorn.* – Mode of access: <http://www.dame-licorne.c.la>.

укрошения единорога Прекрасной дамой. Этот сюжет зеркально отражается в словесной ткани романа, когда параллельно развивается история соблазнения художником Николя Дезинносантом главных героинь. Несмотря на то что Трейси Шевалье скрупулезно описывает весь процесс работы по созданию гобеленов, читатель не находит в романе описания действительно существующих полотен. Вместо них перед ним предстают гобелены, созданные воображением автора, и они воплощают внутреннюю жизнь женских образов произведения, хотя все детали и другие персонажи переданы с абсолютной достоверностью. В этих женских образах и отражено представление автора о той роли, которую играет женщина в искусстве.

По версии Т. Шевалье, Женевьеве де Нантер, супруге Жана Ле Висте, мы обязаны выбору сюжетов. Николя Дезинносант был приглашен к Ле Висте и получил заказ нарисовать несколько сюжетов на тему битвы при Нанси. После довольно краткой встречи с хозяином замка художника приглашают на женскую половину, где госпожа де Нантер настаивает на ином сюжете, более подходящем для созерцания юными девушками, и предлагает свою историю, историю Дамы и единорога. Этот эпизод предваряет знакомство художника с юной дочерью Ле Висте – Клод. Читатель видит все происходящее в этой сцене глазами художника: «A girl stood in the entrance watching me. A lovely girl – she had pale skin, a high forehead, a long nose, hair the color of honey, clear eyes. I'd not seen such a girl before. For a moment I couldn't say anything»¹. Следуя за девушкой в покои Женевьевы де Нантер, Николя пытается ее соблазнить и очаровать, не понимая, кто перед ним.

В их диалоге звучит сразу же несколько важных для поэтики романа тем. Во-первых, искусство и жизнь. Клод убеждена, что художник подражает природе, тот пытается ее убедить, что старается создать вещи более прекрасные, чем в действительности. Затем возникает один из важнейших мотивов – мотив соблазнения. Увлекая девушку разговорами о любимых животных, Николя указывает на бесценные достоинства единорога, рога которого возвращает всему, с чем соприкасается, чистоту. «I want you to think of me as your unicorn. There a times when you're sullied, yes, even you,

¹ Chevalier T. The Lady and the Unicorn. – N.-Y., 2005. – P. 12. В дверях стояла девушка и смотрела на меня. Она была красива – белоснежная кожа, высокий лоб, длинный нос, волосы цвета меда, светлые глаза. Я никогда до этого не встречал таких девушек. Какое-то время я не мог произнести ни слова.

beauty. Every woman is. That is Eve's punishment. But you can be made pure again, every month, if you will only let me tend you»¹. Используя испытанные приемы дамского угодника, художник поначалу обращается с Клод как с обычной девушкой. Но постепенно осознает, что его отношение к ней глубже и тоньше.

Возможно, Женестьева де Нантер услышала обрывки разговора своей дочери с Николя Дезинносантом, однако, скорее всего, эта легенда и так была ей знакома и близка. Во всяком случае, она настаивает именно на таком сюжете будущих гобеленов, поскольку знает особенность творческой манеры художника-миниатюриста – увидеть в женщине нечто неуловимое и воплотить в искусстве. Чувственный разговор с Клод и беседа с госпожой де Нантер о творчестве преобразуются в воображении Николя в аллeгорию жизни женщины. Ее он и хочет воплотить в произведении искусства, от поры чистой юности, полной надежд и мечты, до последних минут земного существования, когда она освобождается от всего внешнего и наносного и обретает свою сущность, иными словами – чистоту.

Гобелен «Вкус» представляет Клод, какой она была в самом начале повествования, беззаботной и полной надежд на обретение счастья в ближайшем будущем. В конце романа повзрослевшая девушка предпочитает «Осязание», где Дама уже ничего не ждет и жизнь не представляет для нее никакой тайны. Женестьева де Нантер больше всего нравится «Обоняние», хотя художник стремился воплотить ее в последнем гобелене «*A mon seul désir*», так как знал об ее заветном желании оставить мирскую жизнь и удалиться в монастырь. Таким образом, замысел художника не находит отклика в душах вдохновивших его женщин, хотя ему удалось выразить истинную сущность и воплотить души жены и дочери Жана Ле Висте, т.е. то, что остается неизменным и живет вечно.

В романах Трейси Шевалье показано неразрешимое противоречие женской судьбы. В реальной жизни она идет путем потерь и разочарований, сознавая недостижимость мечты и невозможность осуществления надежд, как это было воплощено в образе Женестьева де Нантер. Или же теряет надежду и разочаровывается

¹ *Chevalier T. The Lady and the Unicorn. – N.-Y., 2005. – P. 15.* Я хочу, чтобы вы видели во мне своего единорога. В вашей жизни бывают такие моменты, когда вы нечисты, да, даже вы, красавица. Со всеми женщинами это случается. Таково наказание Евы. Но вы можете обрести чистоту каждый месяц. Если вы сообразовали вверить себя моим заботам.

в жизни по мере столкновения с нею, как это произошло с Клод Ле Висте, а отчасти и с Гретой. Единственным утешением для них может служить одно: они способны вдохновить художника на создание шедевра, в котором будет вечно жить их душа и то невыразимое, что разрушается в реальности, зато обретает наивысшую полноту в искусстве.

Когда Т. Шевалье спрашивают, почему она обращается в своих произведениях к прошлому и к искусству ушедших эпох, та дает следующее объяснение: «Я пишу о прошлом, чтобы ослабить экзистенциальную тревогу, которая порою меня гложет. Мне неинтересно писать о настоящем, я в нем живу. Погружаясь в далекие времена, я обретаю для себя некое равновесие и гармонию, которые столь труднодостижимы в наше быстротечное и смутное время»¹. Возможно, она видит в искусстве единственно верное и неизменное убежище для женской души, и это ощущение объединяет благородную даму Франции XV в., служанку из Голландии XVII в. и американскую писательницу XX–XXI вв.

¹ Mode of access: <http://www.tchevalier.com/faq/index.html>.

Коротко об авторах статей:

- Калашникова Наталья Борисовна** – кандидат филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы МГПУ
- Карлина Наталья Николаевна** – кандидат филол. наук, доцент кафедры мировой литературы УРАО
- Кучумова Галина Викторовна** – кандидат филол. наук, доцент кафедры нем. филологии Самарского ГУ
- Ливри Анатолий** – кандидат истор. (EHSS) и филол. наук, преподаватель университета Ниццы Sophia Antipolis
- Линкова Яна Сергеевна** – кандидат филол. наук, доцент кафедры заруб. литературы МГПУ
- Михайлова Мария Викторовна** – доктор филол. наук, профессор кафедры рус. литературы XX в. филологического ф-та МГУ
- Пахсарьян Наталья Тиграновна** – доктор филол. наук, профессор кафедры истории заруб. литературы филологического ф-та МГУ, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН
- Соколова Елизавета Всеволодовна** – кандидат филол. наук, научный сотрудник ИНИОН РАН
- Ташкенов Сергей Петрович** – кандидат филол. наук, преподаватель РГГУ.
- Цурганова Елена Алексеевна** – кандидат филол. наук, зав. Отделом литературоведения ИНИОН РАН

Указатель имен и произведений

- Аббинг Ю. (псевдоним, см. Брюгген К. ван)
Августин 84
Авриль Н. 93
Аверинцев С.С. 37 сн.
Адлер (Adler) А. 54
Адорно (Adorno) Т.Л.В. 128
Аира С.
Аксёнов А.В. 96
Аксёнов В.П. 96, 97, 98, 99, 100, 100 сн., 101, 101 сн., 102, 102 сн., 104, 104 сн., 106, 108, 108 сн., 109, 109 сн.
 «Апельсины из Марокко» 99 сн., 100 сн., 103
 «Вольтерьянцы и вольтерьянки» 102, 104, 104 сн.
 «Звёздный билет» 100, 100 сн., 103
 «Кесарево свечение» 104, 104 сн.
 «Коллеги» 99, 99 сн., 100, 100 сн., 101, 101 сн., 103
 «Московская сага» 102, 104, 105, 105 сн., 106, 106 сн.
 «Новый сладостный стиль» 104
 «Ожог» 101
 «Остров Крым» 102, 102 сн., 108
 «Редкие земли» 108, 108 сн.
 «Юность бальзаковского возраста» 99 сн.
Аксёнов П.В. 106
Александри П. 63
Алими Ж. 80
Амар М. 94
«Безголовая женщина» 94
Анго К. 91 сн.
Андерсен (Andersen) Х.К. 125
Андреас-Саломе Л
у (Andreas-Salomé Lou)
Анненкова-Бернар Н. 4
Апт С.К. 36, 37 сн., 39, 39 сн., 40 сн., 46, 150 сн.
Арагон Л. 59
Аристотель 54 сн.
«Политика» 54 сн.

- Аристофан 76, 83
 «Лисистрата» 76, 83
Арменго Ф. 80
Аспазия 76
Астахов М. – 21
Ахмадулина Б. 98, 98 сн.
- Бабель И. 58
Бадинтер Э. 80
Барош К. 90
Барт (Barthes) Р. 103 сн.
Барьявель (Barjavel) Р. – 12
«Дамы с единорогом» («Les Dames à la licorne») – 12
Бахарева Н. 4
Бахман И. 142 сн., 157 сн.
Безродная Ю. 4
Бек Б. 90
Беккет С. 8, 147
 «В ожидании Годо» 8
Бекман (Beckman) Т. 125
 «Крестоносцы в джинсах» 125
Бёлль (Böll) Г. 128
 «Франкфуртские чтения» 128
Белобратов А.А. 149, 149 сн.
Бенбасса (Benbassa) Э. 94
Бенда Ж. 79
Бердяев Н. – 12
Берия Л.П.
Бернулли (Bernulli) М. 39 сн.
Бернхард Г. 141, 142
Бернхард (Bernhard) Т. 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 146 сн., 147, 148, 148 сн.,
 149, 149 сн., 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 158 сн., 159, 160, 160 сн.
 «Да» («Ja») 143
 «Известковый карьер» («Das Kalkwerk») 142
 «Изничтожение. Разложение» («Auslöschung. Ein Zerfall») 141, 142, 157, 158
 «Корректурa» («Korrektur») 143, 151, 158
 «Помешательство» 151, 152 сн.
 «Преферанс» («Watten») 147
 «Пропащий» («Der Untergeher») 158 сн.
 «Рубка леса» («Holzfällen») 143
 «Хожде́ние» («Gehen») 157 сн.
 «Стужа» 160 сн.
- Берген С. 81
 «Время женщин» 81
Берх Х. (Bergh) ван ден 112
Бескин Эм. 5 сн.
Бетховен Л. ван 134

- Бёшеншталь Р. 179
- Бламан (Blaman) А. 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124
 «Встреча с Селмой» («Ontmoeting met Selma») 117
 Женщина и ее друг («Vrouw en vriend») 117, 119
 «Неоконченный роман» («Een onvoltooide roman») 118
 «Одинокое приключение» («Eenzaam avontuur») 117, 122
 «О жизни и смерти» («Op leven en dood») 117, 119, 123, 123 сн.
 «Проигравшие» («De verliezers») 117
 «Скука» («De verveling») 121
 «Старинный романс» («Romance») 119
- Блок А. 17, 35, 35 сн
 «Дневники» 35 сн.
 «Король на площади» 17
 Роза и крест» 17
- Бовен (Boven) Э. ван 112, 114, 116
- Бовуар (Beauvoir) С. де 75, 79–89, 91, 94, 95, 168, 168 сн.
 «Воспоминания благонравной девицы» («Mémoires d'une jeune fille rangée») 80 сн.
- «Второй пол» («Le deuxième sexe») 75, 77 сн., 79, 81–86, 88, 89, 94, 168 сн.
- Большакова А.Ю. 162 сн.
- Бона Д. 91, 93
- Борман (Bormann) А.Б. 154
- Браганс А. 91
- Бронте Ш. 162
- Брюгген (Bruggen) К. ван 114, 115, 116
 «Покинутая» («De verlatene») 114
 «Хелеен, ранняя зима» («Heleen, een vroege winter») 114
 «Кокетка» («Een coquette vrouw») 114
 «Прометей» («Prometheus») 115
- Брюель (Bruel) М.-Э. 193
- Брюсов В. 16
- Бунюэль 19
 «Виридиана» 19
- Бурен (Bourin) А. 90
- Бухарин Н. 73
- Вайгель (Weigel) З. 38
- Вайль П. 103 сн.
- Валери П. 138
- Ван Персен (Van Persen) Й. 124
- Вейнингер О. 140, 141
 «Пол и характер» 140
- Венгер Л. 39 сн.
- Венгер (Wenger) Р. 39, 39 сн.
- Веркендам (Werkendam) Э. 113
- Вермеер (Vermeer) Я. 185, 186, 186 сн.
- Вессем (Wessem) К. ван 112

- Витгенштейн Л. 152
 Волошин М. – 12
 Вольтер 103, 104
 Воротникова А.Э. 178, 178 сн.
 Вулф В. 88
 Выготский Л.С. 150, 150 сн., 153 сн.
- Гамсун К. 18
 «Пан» 18
- Гаскелл Э. 162
- Гауптман Г. 16
 «Ганнеле» 16
 «Одинокие» 16
- Гегель 80
- Генис А. 103сн.
- Герцен А. 106сн.
- Гессе (Hesse) Г. 36, 37 сн., 38, 38 сн., 39, 40 сн., 45 сн., 46 сн., 47 сн., 48, 48 сн., 50 сн., 51 сн.
 «Бессмертные» («Die Unsterblichen») 40, 44, 45
 «Вечер с доктором Лингом» 44
 «В конце» («Am Ende») 42
 «Все еще болен» 44
 «Жертва» («Hingabe») 42, 44
 «Зависть» 44
 «Игра в бисер» 40
 «Качая головой» («Kopfschütteln») 43
 «Кризис» («Krisis») 36, 38, 39, 40, 41 сн., 42, 46 сн., 47 сн.
 «Каждый вечер» 44
 «Наблюдение» 44
 «Ночь радости» («Die Frohe Nacht») 43
 «Под занавес» («Am Ende») 37
 «Под мухой» («Leicht betrunken») 47
 «Под утро в “Олене”» («Nach dem Abend im Hirschen») 44
 «Поэт» («Der Dichter») 43
 «Путь к матери» («Weg zur Mutter») 44, 45
 «Пропавший вечер» («Missglückter Abend») 43
 «Пьяный поэт» («Besoffner Dichter») 47
 «Райский сон» («Paradies-Traum») 45, 46
 «Речь к Иоанну-Крестителю от Германа-Выпить-Любителя» 44
 «Сиддхарта» 36
 «Смертная песнь поэта» («Sterbelied des Dichters») 43, 45
 «Соблазнитель» 44
 «Старение» («Altwerden») 43
 «Степной волк» («Steppenwolf») 36, 37, 37 сн., 38, 39, 42 сн., 44, 45, 48, 52, 52 сн.
 «Шизофреническое» 44
- Гёте И.В. 49

Гийу (Guilloux) Л. 71, 71 сн.
 Гинзбург Е.С. 103
 Гиппиус З. 4, 6, 7, 9, 10, 33
 «Зеленое кольцо» 7, 9
 «Нет и да» 8
 «Святая кровь» 9
 Гиршман М.М. 150 сн.
 Городецкий С. 14, 33 сн.
 Горький М. 60
 Готье К. 80
 Гошило Е. 162
 Гуревич П.С. 175
 Гуриелли О. 4
 Гурне М. де 77
 «Равенство мужчин и женщин» 77
 Гуж М.-О. де 77
 «Декларация прав женщины и гражданки» 77
 Грасс Г. 176
 «Жестяной барабан» 176

 Дамерау Б. 155
 Даррьёсек М. 91 сн.
 Дейли (Daly) М. 166
 Делфхау (Delfgauw) Б. 124
 Дельфи (Delphy) К. 80, 81
 Деррида Ж. 158
 Детамбель Р. 89, 91
 Детре (Détrez) К. 92
 Дикманн (Dieckmann) М. 126
 Димитров Г. 57
 Диннерстайн Д. 166
 Диодор Сицилийский 66
 Дойбель (Deubel) В.
 Достоевский Ф.М. 25, 150 сн.
 «Бесы» 69
 «Кроткая» 150 сн.
 Дофен С. 83
 Драйтова Э. 98 сн., 99 сн., 100 сн., 106 сн., 107 сн., 108 сн.
 Дымарский В. 97 сн., 102 сн.
 Дюма А. 97, 98, 98 сн., 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 109
 «Три мушкетера» 98 сн., 106 сн.
 «Граф Монте-Кристо» 107 сн.
 Дюма А. (сын) 75
 «Мужчина-женщина» 75
 Дю Перрон (Du Perron) Э. 112
 Дюрас (Duras) М. 138
 Дюфур О. 93

Еврипид 55 сн., 56, 58, 62

«Вакханки» 66, 67

«Ипполит» 56, 64, 70

«Медея» 76

Екатерина Великая 104

Елинек (Ellinek) Э. 140, 155, 176–178, 180, 182, 183

«Михаэль. Молодежная книга для инфантильного общества» («Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft») 176–177

«Die Klavierspielerin» («Пианистка») 178, 180, 180 сн., 181 сн., 182

«Похоть» («Lust») 183

Жакоб С. 92

«Лора Лор» 92

Жан-Поль (псевд., Иоганн Пауль Рихтер) 151

Жеребкина И.А. 38, 38 сн., 154 сн., 155 сн., 156 сн.

Жермен С. 91 сн.

Жид (Gide) А. – 53, 53 сн., 56–58, 58 сн., 59–68, 60 сн., 62 сн., 63 сн., 70, 71–74, 71 сн.

«Возвращение из СССР» («Retour de l'URSS») – 53, 53 сн., 55, 56 сн., 58 сн., 60, 60 сн., 61, 61 сн., 64, 65, 66 сн., 67 сн., 68 сн., 71

«Дневник» («Journal») 54 сн., 55, 55 сн., 57 сн., 58

«Имморалист» («L'immoraliste») 56 сн., 57

«Подземелья Ватикана» («Les Caves du Vatican») 56 сн., 57, 58

«Путешествие в Конго» («Voyage au Congo») 56, 56 сн., 57

«Фальшивомонетчики» («Les Faux-Monnayeurs») 56 сн., 57, 58

Жуковская Н. 4

Зайчик И. 97 сн.

Залесова-Докторова А. 177 сн.

Зиновьева-Аннибал Л. 4, 6, 10, 12–15, 18, 33, 34

«Кольца» 10, 14, 18, 34

«Певучий осел» 11, 14, 15, 35

«Тридцать три уroda» 14

Ибсен Г. 16

«Привидения» 16

Ибш (Ibsch) Э. 122

Иванов А. 108 сн.

Иванов Вяч. 5, 6 сн., 9, 9 сн., 10 сн., 11, 11 сн., 13, 13 сн., 14, 33

«О существе трагедии» – 6

«Новые маски» – 15

Иванова Л. 11, 11 сн., 13, 13 сн.

Иригарэ (Irigaray) Л. 47, 48 сн., 50, 86, 88, 168

Кабаков А. 109 сн.

Каларашвили Р. 39 сн.

- Камю (Camus) А. 120, 121, 121сн., 122
 «Миф о Сизифе» 121, 121сн., 122сн.
 Канетти Э. 179
 «Ослепление» («Die Blendung») 179
 Катаев В.П. 99
 Кауфман С. 80
 Кафка Ф. 147, 179
 «Америка» («Der Verschollene») 179
 «Замок» («Das Schloss») 179
 Кашников Б.Н. 96, 96 сн., 97, 101 сн.
 Келли К. 162
 Кено Р. 89
 Клейст Г. 150, 150 сн., 151
 «О театре марионеток» 151, 151 сн.
 Клещина И.С. 166, 166 сн., 174 сн.
 Ковалев Ю.В. 184 сн.
 Коллен Ф. 83
 Коллет Г.С. 88
 Кольцов М. 59
 Констан (Constant) П. 78 сн., 89, 91
 Корнелий Агриппа (Agrippa de Nettesheim) 76
 Костер (Coster) Д. 112
 Краснов П. 29
 Крейцер (Kreutzer) Р. 134
 Кристева (Kristeva) Ю. 80, 81, 85–87, 140, 148, 154–158, 168
 Кристина Пизанская 76
 «Дамский город» 76
 Кундера (Kundera) М. 138
 «Шутка» 138
 Кьеркегор (Kierkegaard) С.О. 124

 Лакан Ж. 145
 Ланг Й. 44сн.
 Ланселло-Вьянне (Lancelot-Viannet) Т. 83
 Лаурентис Т. де 166
 Лафайет М. М. де 78 сн.
 Леви-Стросс К. 178
 Ле Деф М. 80
 Леклер А. 80
 Лемонье К. 35
 «Когда я была мужчиной» 35
 Ленин В.И. 96
 Лепарр К. 91
 Лессинг Д. 161–163, 165–167, 170, 171, 171 сн., 172, 174
 «Великие мечты» («The Sweetest Dream») 171, 171 сн., 172, 174
 «Замкнутые в себе» («Landlocked») 167
 «Лето перед закатом» («The Summer Before the Dark») 167, 168, 168 сн.

- «Марта Квест» («Martha Quest») 163, 164 сн., 165
 «Трава поет» («The grass is singing») 163
 Леувен (Leeuwen) В.Л.М.Е. ван
 Линдгрэн (Lindgren) А.А.Э. 125
 Липовецкий Ж. 77сн.
 Литвиненко Н.А. 99 сн., 101 сн.
 Локхорст (Lokhorst) Э. ван 113
 Лоо (Loo) Т. де 128
 «Близнецы» («De tweeling») 128
 Лоран К. 93
 «Любовь, роман» 93
 Лорис (Lorris) Г. де 194
 «Роман о Розе» («Roman de la Rose») 194
 Лосев А.Ф. 62 сн.
 Лундстрем О. 102, 102 сн.
 Лухманова Н.А. 31, 34
 «Варя Бронина» 32
 «Вера Иртеньева» 32
 «Двадцать лет назад» 32
 «Женские силуэты» 32
 «Женское сердце» 33
 «Инна Воронцова» 33
 «Институтка» 32
 «Мельничиха» 32
 «Недочеты современной женщины. Влияние новейшей литературы на современную молодежь» 33
 «Новая женщина» 33
 «О положении незамужней дочери в семье» 32
 «Охотник за белой дичью» 31, 35
 «Причина вечной распри между мужчиной и женщиной» 33
 «Спутник женщины» 32
 Мален Д. 90
 Малле-Жорис Ф. 90
 Мальро А. 57, 58
 Мандельштам О.Э. 53, 97
 Мар А. (Леншина А.Л.) 4, 19, 21, 21сн., 23, 24, 25, 25 сн., 34
 «Голоса» 20, 35
 «Женщина на кресте» 19
 «Когда тонут корабли» 21, 35
 Маркс К. 80
 Марсель (Marcel) Г. 124
 Марш Р. 162
 Мейер (Meijer) М. 111, 114
 Мейерхольд В. 6, 6 сн.
 «Русские драматурги» 6 сн.

- Мейнкема (Meinkema) X. 128, 129
 «Пожиратель луны» («De maaneter») 129
 «А потом еще кофе...» («En dan is er koffie») 129
- Мейсинг (Meijsing) Д. 132, 133
 «Петухи и другие рассказы» («De hanen en andere verhalen») 132
 «Робинзон» («Robinson») 132
- Мен Ж. Де 76
 «Роман о Розе» 76
- Менделс (Mendels) Й. 118
- Мериме П. 193
- Мерло-Понти (Merleau-Ponty) М. 124
- Метерлинк М. 16
 «Слепые» 16
- Мидделдорп (Middeldorp) А. 126, 126 сн.
- Микоян А.И. 60
- Минко (Minco) М. 126, 127, 128
 «Горькая трава» («Het bittere kruid») 127
 «Пустой дом» («Een leeg huis») 127
 «Западня» («De val») 127
- Миртов О. (Копылова-Негрескул О.) 4
- Мирз А. (Моисеева А.М.) 4, 16, 17, 18, 34, 35
 «Жизнь» 16
 «Голубой павлин» 16, 17, 18, 34
 «Побежденные» 16, 17, 35
- Митгуч А. 178, 179
 «Die Züchtigung» («Наказание») 178, 179
- Молотов В. 60
- Монье Т. 81
 «Последняя рабыня» 81
- Моор (Moor) М. де 133–138
 «Со спины» («Op de rug gezien») 133
 «Сначала серый, потом белый, потом голубой» («Eerst grijs, dan wit, dan blauw») 134
 «Виртуоз» («De virtuous») 134
 «Крейцера соната» («Kreutzerersonate») 134, 137, 138
- Мориак Ф. 79
- Моруа А. 97, 103сн.
- Моцарт В.А. 49
- Мунье Э. 79
- Набоков В. 138
 «Весна в Фиальте» 138
- Наефф (Naeff) А. 116, 117
 «Юффрау Столк и другие рассказы» («Juffrouw Stolk en andere verhalen») 116–117

- «Дочь» («De Dochter») 117
 «Молчаливого свидетеля» («De Stille Getuige») 117
 «У ворот» («Voor de Poort») 117
- Нимье Р. 79
- Ницше (Nietzsche) Ф. 25, 31, 54, 54 сн., 62 сн., 65, 67, 68 сн., 69, 69 сн., 70, 71, 73, 73 сн., 80
 «Злая мудрость» 68 сн.
 «О пользе и вреде истории для жизни» 69 сн.
 «По ту сторону добра и зла» 72
 «Рождение трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik») 54, 54 сн., 62, 65
 «Так говорил Заратустра» 72, 72 сн.
 «Человеческое, слишком человеческое» («Menschliches, Allzumenschliches») 68 сн., 69, 69 сн., 70 сн., 71, 72 сн., 73 сн.
- Новалис (Novalis) 184, 184 сн.
 «Фрагменты» («Fragments») 184, 184 сн.
- Обонн Ф. 81
 «Комплекс Дианы» 81
- Ожигов Ал. 4 сн.
- Оклер Ю. 75, 78, 83, 84
- Ортега-и-Гассет Х. 175
- Оруэлл Дж. 176
 «В чреве кита» 176
- Оффен (Offen) К. 77, 82
- Павлова Н.С. 37 сн., 38, 39 сн., 45 сн., 48, 48 сн., 50 сн.
- Павсаний (Pausanios) 64, 65
 «Описание Эллады» (Ellados Periegeseos) 64 сн., 65
- Паганини Н. 61
- Палмен (Palmen) К. 133
 «Законы» («De wetten») 133
 «Дружба» («De vriendschap») 133
- Панюшкин В. 109 сн.
- Пара Э. 178 сн.
- Паскаль Б. 153 сн.
- Пастернак Б.Л. 58
- Пахмусс Т. 9
- Пеетерс (Peeters) К. 132
- Пелгром (Pelgrom) Э. 126
- Перек Ж. 89
- Перикл 76
- Перро М. 80
- Пильский П. 30, 30 сн.
- Пиндар 64

Платон 53, 68
 «Пир» 58
 «Федон» 53
 Плутарх 64
 «Параллельные жизнеописания» 64
 Попов В.Г. 98 сн.
 Попов Е. 97 сн., 102 сн.
 При С. 90
 Пробст (Probst) Р. 38

 Расин Ж. 55
 «Федра» 55
 Редонне М. 91 сн.
 Рейдекер (Redeker) Х. 124
 Ренар Ж. 92 сн.
 Реу Ф. 92
 Ривуайр К. де 90
 Рич А. 166
 Робберс (Robbers) Х. 112
 Роджерс (Rodgers) К. 79
 Розанов В.В. 33, 33 сн., 37
 Роллан Р. 63, 63 сн.
 Ромашко С.А. 150 сн.
 Ромейн-Версхоор (Romein-Verschoor) А. 115, 116
 Ростан Э. 5
 «Принцесса Греза» 5

 Саган Ф. 90
 Сагарра Мартин (Sagarra Martín) К. 87
 Санд Ж. 78, 193
 Сартр (Sartre) Ж.-П. 80, 82, 120, 124
 Сафо 76
 Седельник В.Д. 39 сн.
 Сенека 56
 «Федра» 56
 Сент-Илэр К. 82
 Серж В. 60
 Сиксу (Cixous) Э. 38, 38 сн., 86, 87, 89, 90, 168
 Сильман Т.И. 150 сн.
 «Третье тело» 90
 Слотердаик П. 42
 Смединг (Smeding) А. 113
 Сократ 76
 Сорьоль Б. 92
 Сталин В.И. 106
 Сталин И.В. 54, 60, 61, 63, 71, 73, 104
 Сталь Ж. де 78

- Стиструп Йенсен М. 87
 Стодер (Stauder) Т. 95
 Стрэйкер Будье (Struiker Boudier) Х. 120
 Стриндберг А. 16
 «Пляска смерти» 16
 Суворов А.В. 105
 Суковатая В.А. 167
 Схартен (Scharten) К. 112
- Таба (Tabah) М. 157, 158
 Тер Браак (Ter Braak) 112, 113
 Толстой А.Н. 59
 Толстой Л.Н. 134, 135, 137
 Тристан Ф. 78
 Трофимова Е.И. 162 сн.
 Тэффи 29, 30
 «Женский вопрос» 31
 «Контора Заренко» 30, 31
 «Счастливая любовь» 30
 Тюпа В.И. 154 сн., 155 сн.
- Уайльд О. 16
 Уэльбек М. 176
 «Платформа» 176
- Фано де ла Кур Ф.В. 75
 «О феминизме и инфантилизме у туберкулезных больных» 75
 Фейхтвангер Л. 63, 63 сн.
 Фельдман Ж. 80
 Феррон Л. 131 сн.
 Флёт (Fleutot) Б. 194
 Флобер Г. 137
 Фляйсер (Fleisser) М.-Л.
 Фоккема (Fokkema) Д. 122
 Фонтане Т. 179
 «Эффи Брист» («Effi Briest») 179
 Франк (Frank) А. 126
 Франк (Frank) Дж. 113
 Франциск Сальский 192
 «Введение в благочестивую жизнь» («Introduction à la vie dévote») 192
 Фрейд З. 80, 115, 178
 Фридан Б. 168
 Фриш Э.Ф. 54 сн.
 Фроймбихлер Й. 141
 Фромм Э. 175
 Фрэн И. 93
 «Счастье заниматься любовью на своей кухне и наоборот» 93

Фрюхт (Frugt) Й. П. 117

Фукидид 54

Фуко М. 40 сн., 177

Фурье Ш. – 75

Хаан (Haan) К. Л. де 114

Хаассе (Haasse) Х.С. 129, 130, 131

«Лес ожидания» («Het woud der verwachting») 129

«Багряный град» («De scharlaken stad») 129

«Новый завет» («Een nieuwer testament») 129

«Скрытый источник» («De verborgen bron») 130

«Посвященные» («De ingewijden») 130

«Властины чая» («Heren van de thee») 130

«Вести Голубого Дома» («Berichten van het Blauwe Huis») 130

«Дороги воображения» («De wegen der verbeelding») 131

Хайдеггер (Heidegger,) М. 124, 154

Хейзинга (Huizinga) Й. 97 сн., 176

Хелдт Б. 162

Хелман (Helman) А. 112

Херцберг (Herzberg) Ю. 126

Хиларова (Hilarová) Д. 126

Хиллесум (Hillesum) Э. 126

Ходорковский М.Б. 108, 109, 109 сн.

Худехебуре (Goedegebuure) Я. 119

Хунтеманн (Huntemann) В. 149 сн.

Хрущёв Н.С. 60

Хэнель (Heannel) И. – 12

«Моему единственному желанию» («A mon seul désir») – 12

Чехов А.П. 9 сн.

«Медведь» 31

«Чайка» 27

Чудаков А. 99 сн.

Чудакова М. 99 сн.

Шаваф Ш. 80, 89, 90

«Заалтарная картина» («Retable») 90

Шаперон (Chaperon) С. 82, 85

Шапир О. 6

Шевалье (Chevalier) Т. 184–186, 192–197

«Девушка с жемчужной сережкой» («Girl with a pearl earring») 185

«Дама с единорогом» («The Lady and the Unicorn») 193

Шекспир У. 15

«Сон в летнюю ночь» 14

Шеллинг Ф. 155, 155 сн.

Шестов Л. 16, 54 сн., 124

Шиффрин Ж. 61

Шлендорф Ф. 92
Шмидт (Schmidt) А.М.Г. 124, 125, 125 сн.
«Йип и Ян-не-ке» (Jip en Jan-ne-ke) 124
Шнейдер Н. 186 сн.
Шнишлер А. 16
«Зеленый попугай» 16
Шоуолтер (Showalter) Э. 38
Шпайхер (Spycher) П. 39
Шрайнер (Schreiner) М. 147, 148, 159
Штифтер А. 147

Щепкина-Куперник Т. 4, 5, 25–29, 26 сн., 29 сн., 34
«Барышня с фиалками» («Кулисы») 26
«Одна из многих» 26, 29
«Счастливая женщина» 26, 29
«Флавия Тессина» 26

Эверс Г. – 35
«Превращенная в мужчину»
Элиот Дж. 88, 162
Эмон (Hémond) Э. 79
Эндрес Р. 143–146, 144 сн., 146 сн., 148, 151, 151 сн., 153, 157 сн., 159
Эндрю Дж. 162
Эпштейн М. 8
Эрбар П. 60, 63
Эренбург И. 60, 62 сн., 63 сн.
Эриксон Э.Х. 176
Эрно А. 91
Эсхил 55 сн.
Этвуд М. 92
«Самодельная повесть» 92
Эткинд Е.Г. 151, 151 сн.
Эфрос Н. 27 сн.

Юнг К.Г. 44 сн., 178, 178 сн., 181 сн.
Юрсенар М. 79

Яначек (Janáček) Л. 134
Ясперс (Jaspers) К.Т. 124
Ясуэ Икасаки 88

Agrippa de Nettesheim см. Корнелий Агриппа 76 сн.
Albistur М. 76 сн.
Anbeek Т. 123 сн.
Armogathe D. 76 сн.

Bard Chr. 80 чн.
 Baril A. 85 чн.
 Barjavel R. 194 чн.
 Baumal F. 77 чн.
 Beauvoir S. de 75 чн., 80 чн., 81 чн., 83 чн., 84 чн., 85 чн., 87 чн., 94 чн., 95 чн.
 Beigbeder M. 70 чн.
 Benbassa E. 81 чн., 94 чн.
 Bernhard Th. 143 чн., 144 чн., 149 чн., 150 чн., 152 чн., 154 чн., 155 чн., 156 чн., 157 чн., 158 чн., 159 чн.
 Blaman A. 120чн., 121 чн., 123 чн.
 Bonnet M.-J. 79чн.
 Bormann A.B. 154 чн.
 Böschenstein R. 179 чн.
 Boven E. 112 чн.
 Bourin A. 77 чн., 90 чн., 94 чн.
 Butler J. 85 чн.

 Callimaque 66 чн.
 Chaperon S. 82 чн., 85 чн.
 Chevalier T. 187 чн., 188–193 чн., 195 чн., 196 чн.
 Cixous H. 86 чн.
 Cohen S. 73 чн.
 Constant P. 79 чн., 89 чн.

 Dauphin S. 83 чн.
 Delphy Chr. 81 чн.
 De Moor M. 137 чн.
 Détrez Chr. 92 чн.
 Diodore de Sicile 66 чн.

 Endres R. 144 чн., 145 чн., 157 чн.
 Euripide 56 чн., 58 чн., 59 чн., 61 чн.–63 чн., 66 чн., 67 чн.
 Eyckeler F. 150 чн.

 Fischer S. 36 чн.
 Flacelière R. 75 чн.
 FleiBer M. 180 чн.
 Fleischmann K. 152 чн.
 Fleutot B. 194 чн.
 Fokkema D. 122 чн.
 Fraisse G. 75 чн., 78 чн.

 Garcin G. 90 чн.
 Gehle H.M. 142 чн.
 Gide A. 53 чн.–61 чн., 65 чн., 66 чн.–68 чн., 70 чн.–72 чн.
 Goedegebuure J. 119 чн.
 Guilloux L. 58 чн., 62 чн.

Heimdahl A.B. 39 ч.

Hémond E. 79 ч.

Hésiode 65 ч.

Hesse H. 39 ч., 41 ч.,

Höller H. 141 ч.

Homer 64 ч.

Huntemann W. 149 ч.

Ibsch E. 132 ч.

Irigaray L. 46 ч., 47 ч., 48 ч. 88 ч.

Jeanson F. 84 ч., 85 ч.

Jelinek E. 180 ч. – 182 ч.

Kail M. 80 ч.

Krämer S. 152 ч.

Kristeva J. 81 ч., 154 ч.

Lahaie Chr. 92 ч.

Lamoureux D. 87ч.

Lancelot-Viannet Th. 76 ч., 83 ч.

Lange M. 39 ч.

Larue A. 78 ч.

Lepape P. 53 ч., 71 ч.

Lindhoff L. 158 ч.

Markolin C. 141 ч.

Marlies J. 182 ч.

Maurer R. 53 ч., 58 ч., 60 ч., 63 ч.

Mauriac C. 64 ч.

Meijer I. 134 ч., 135 ч.

Meijsing D. 133 ч.

Michels V. 39 ч.

Middeldorp A. 126 ч.

Nietsche F. 54 ч., 65 ч., 68 ч., 69 ч.

Offen K. 77 ч., 79 ч., 82 ч.

Pausanias 65 ч.

Peeters C. 132 ч.

Pernoud R. 77 ч.

Probst R. 38 ч.

Rogers C. 80 ч., 87 ч.

Romein-Verschoor A. 115 ч.–117 ч.

Ruether R. 167

Rye G. 89 ч., 91 ч.

Sagara Martin 84 ч., 87 ч.

Saint-Hilaire C. 83 ч.

Sales F.de 192 ч.

Schmitz M. 117 ч.

Schmitz-Emans M. 149 ч.

Schreiner M. 144 ч., 148 ч.

Schütter B. 179 ч.

Schwarz E. 39 ч.

Simon A. 92 ч.

Spycher P. 39 ч.

Stanton D.C. 80 ч.

Stauder Th. 94 ч., 95 ч.

Stistrup Jensen M. 83 ч., 87 ч.

Struiker-Boudier H. 122 ч.

Tabah M. 141 ч., 143 ч., 158 ч.

Van Deel T. 132 ч., 133 ч.

Wiegel S. 156 ч., 158 ч.

Wittgenstein L. 152 ч.

Wolfmann Y. 53 ч.

Worton M. 89 ч., 91 ч.

Yasue Ikasaki 82 ч., 86 ч., 88 ч.

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сборник научных трудов

Художник И.А. Михеев

**Художественный редактор Т.П. Солдатова
Технический редактор Н.И. Романова
Корректор Я.А. Кузьменко**

Гигиеническое заключение

№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.

Подписано к печати 14/Х-2010 г. Формат 60х84/16

Бум. офсетная № 1. Печать офсетная Свободная цена

Усл. печ.л. 13,25 Уч.-изд.л. 12,5

Тираж 300 экз. Заказ № 159

**Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

**Отдел маркетинга и распространения информационных изданий
Тел/ Факс (499) 120-4514
E-mail: market @INION.ru**

**E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)**

**Отпечатано в типографии ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва В-418, ГСП-7, 117997
042(02)**

