

**МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
НАВОИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАФЕДРА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**На правах рукописи
Хаккулова Умида**

**Современная женская проза и ее место в современном
литературном процессе
5А111301 – Русская литература**

Диссертация на соискание академической степени магистра

Научный руководитель:

к.ф.н. Кадиров К.Н.

Навои - 2015

Содержание

Введение	
Глава I. Истоки и философско-теоретическая ориентация современной женской прозы	
1.1. Термин «современная женская проза», её возникновение и освоение в русской литературе XX века.....	
1.2. Философско-теоретическая ориентация современной женской прозы.....	
1.3. Теоретические основы проблематики современной женской прозы.....	
Глава II. Поэтика творчества Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой	
2.1. Особенности художественной манеры Л.Петрушевской.....	
2.2. Философско-поэтический мир прозы Т. Толстой.....	
2.3. Мистическая реальность и метод её воплощения в прозе Л. Улицкой.....	
Глава III. Значение и место женской прозы в современном литературном процессе	
3.1. Женщина как героиня женской прозы.....	
3.2. «Женская проза» в контексте современной литературы.....	
3.3.Значение и место женской прозы в современном литературном процессе.....	
Заключение	
Список использованной литературы	

Введение

Идеология национальной независимости, основываясь на вековых традициях, обычаях, языке и духе нашего народа, должна служить тому, чтобы донести до сердца и разума людей веру в будущее, воспитывать любовь к Родине, человеколюбие, добросовестность, мужество и терпеливость, чувство справедливости, стремление к знаниям и просвещению. В Законе «Об образовании» Республики Узбекистан 1997 года и в «Национальной программе по подготовке кадров» 1997 года огромное внимание уделяется дальнейшему развитию демократизации и гуманизации процесса обучения и воспитания, что предполагает формирование духовных потребностей человека, обеспечение высокого уровня интеллектуального, эмоционального и волевого развития личности.

Художественная литература становится неотъемлемо важным источником формирования духовно богатой, гармонически развитой личности с высокими нравственными идеалами и эстетическими потребностями. Именно литература призвана развивать и укреплять в школьниках такие духовно-нравственные ценности, как доброта, честность, справедливость, гуманизм, сострадание, дружба, самоотверженность и патриотизм. Она необходима для развития художественной культуры, речи, творческих способностей, совершенствованию личности. Все это будет являться прочнейшей гарантией нашего прогресса единства со всем человечеством.

И.А.Каримов, заботясь о воспитании свободомыслящей молодежи говорил, что «в демократическом обществе дети, вообще каждый человек, воспитывается свободомыслящим. Если дети не будут учиться мыслить свободно, то неизбежно эффект обучения будет ниже. Знания, конечно, нужны, но самостоятельное мышление тоже огромное богатство». Мы считаем, что именно литература обеспечивает воспитание и формирование социально-мобильной, активной, самостоятельно мыслящей развитой личности.

Творчество многих современных писателей вызывает споры, неоднозначно воспринимаются книги Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой, Владимира Сорокина, Людмилы Петрушевской.

Творчество Л. Петрушевской, Т. Толстой и Л. Улицкой большинство критиков и литературоведов относят к постмодернизму. В монографии С.И. Тиминой «Русская литература XX века» утверждается: «В феномене «другой прозы», в творчестве Л. Петрушевской, Т. Толстой, Л. Улицкой Е. Попова, Вяч. Пьецуха и др. также видны постмодернистские тенденции и черты новой поэтики: например, в отказе человека от социума, реабилитации быта, в «магнитофонной», хаотической форме диалогов, в своеобразном эстетическом диссидентстве и шоковом, сенсационном воздействии на читателя»¹.

Современная литературная критика связывает Петрушевскую, Л. Улицкую и Толстую с «другой литературой», осваивающей прежде «табуированные» для советской литературы жизненные реалии - тюрьму, «дно» общества и т.п., что характерно для новой «натуральной школы». После М. Горького социальное «дно» нашло своего исследователя и художника в лице Петрушевской и Толстой. Причем, в отличие от М. Горького, в отношении которого к обитателям социального «дна» сочетались элитарность ницшеанского толка («Человек - это звучит гордо!») и демократизм, позиция писательниц поистине демократична². Интересна оценка критика И. Борисовой: в творчестве Петрушевской демократизм - и «чисто художественная категория,...и этика, и эстетика, и способ мышления, и тип красоты»³.

Сопоставляя рассказы Т. Толстой и Л. Петрушевской, исследователи Н. Медведева, А. Михайлов, И. Грекова подчеркивают, что в отличие от Петрушевской с ее перенасыщенной «негативной реальностью» проза

¹ Тимина С. И. Русская литература XX века.

² Петрушевская Л.С. Дом девушек. - М.: Эксмо, 1998

³ Борисова И. Послесловие. // Петрушевская Л. Бессмертная любовь: Рассказы. -М.: Московский рабочий, 1988. С. 219-222.

Толстой гуманистична, сочувственна. Ее герои, не избавленные от бытовых неурядиц и нищеты, не утрачивают веры в жизнь, надежды на воплощение в реальность романтической мечты. Многие персонажи Татьяны Толстой похожи на праведников Н.С. Лескова и чудиков В. Шукшина. Хорошо образованная и щедро одаренная писательница обогатила жанр рассказа с помощью оригинальной поэтики, создавая «особое роскошество» текстов¹.

Обобщая вышесказанное, представляется возможным определить основные параметры настоящего исследования.

Актуальность исследования продиктована назревшей необходимостью детально рассмотреть литературные произведения русских женщин-прозаиков рубежа XX-XXI веков. Это актуально как в историко-литературном плане – введение в научный оборот новых артефактов – так и в теоретическом: в плане осмысления типологии и поэтики женской прозы и её место в современном литературном процессе. Анализируя произведения Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой, мы подчеркиваем, что это наиболее крупные имена, вошедшие в большую литературу, яркие творческие индивидуальности, относимые к одному периоду современной женской прозы. Разница в возрасте позволила авторам располагать разным жизненным опытом, что несомненно сказалось на специфике их творчества. В литературе они начали работать в разное время, представляя разные традиции. Интерпретация их произведений будет интересна для широких кругов читателей и учащейся молодежи, будет способствовать ее нравственно-эстетическому воспитанию.

Научная новизна заключается в том, что:- в диссертации уделено основополагающее внимание эстетики и поэтики современной женской прозы;

¹ Васильева М. Так сложилось // Хвост ящерицы: Две попытки прочтения Людмилы Петрушевской. // Дружба народов. 1998. - №4. - С. 207-217.

- в диссертации рассматривается место современной женской прозы в современном литературном процессе;

- предпринята попытка объяснения взаимодействия всех составляющих в произведениях компонентов, анализ их смысловой наполненности.

Объектом исследования является проза Л. Петрушевской и Т. Толстой как главная и преобладающая часть их художественного наследия.

Предметом исследования являются рассмотренные в историко-литературной перспективе аспекты поэтики и художественной рефлексии в прозе Л. Петрушевской, Т. Толстой и Л. Улицкой.

Цель исследования состоит в изучении проблем представленных в литературном течении постмодернизма. Целью диссертационного исследования определяются её наиболее существенные задачи:

- проследить истоки и формирование современной женской прозы;
- определить её место в современном литературном процессе.

Материалы диссертации вводят в научный обиход новую информацию из области изучения отдельной языковой личности – писательниц Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой. Принципы анализа и выводы, полученные в ходе работы, могут быть использованы при дальнейшем изучении современной женской прозы.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его выводы могут быть использованы при создании учебных пособий для ВУЗов, в курсах истории русской литературы XX века, при подготовке спецкурсов и спецсеминаров по лексикологии, на занятиях по русскому языку в ВУЗе при анализе поэтического текста, в ходе изучения лексики. А также её результаты могут быть использованы в школах, лицеях, гимназиях гуманитарного профиля, средне-специальных и средне-профессиональных учебных заведениях.

В будущем хотелось бы ожидать, что:

- материалы исследования неоднократно будут обсуждаться в рамках спецсеминара по истории русской литературы;

- основные положения диссертации будут обсуждаться на заседаниях кафедры русского языка и литературы Навоийского государственного педагогического института;

- часть материалов послужит основой для докладов на научно-практических и даже на международных конференциях.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Библиография включает 155 произведений, в том числе – данные из сети Internet 34 статей.

Во **введении** мы предоставили краткий обзор содержания работы, а также актуальность и новизна темы, цели и задачи, методы исследования.

Первая глава - **«Истоки и философско-теоретическая ориентация современной женской прозы»** освещает вопросы истоков понятия «женской прозы», её возникновение и освоение в русской литературе XX века, а также мы попытались выявить философско-теоретическую ориентацию современной женской прозы и теоретические основы проблематики современной женской прозы

Подведя итоги первой главы, мы рассмотрели поэтику творчества Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой проанализировав художественное своеобразие творчества писательниц, **во второй главе - «Поэтика творчества Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой».**

И мы задумались, неужели настолько печальна жизнь женщин в России, что не позволяет им быть по-настоящему счастливыми? Именно поэтому мы обратилась к этому вопросу в **3 главе – «Значение и место женской прозы в современном литературном процессе».** А также в этой главе рассматривается место и значение современной женской прозы в современном литературном процессе

В заключении нами даны выводы, к которым мы приходим в ходе нашей работы.

В библиографии указан список использованной литературы, состоящий из 89 работ.

Глава I. Истоки и философско-теоретическая ориентация современной женской прозы

1.1. Термин «современная женская проза», её возникновение и освоение в русской литературе XX века

Происхождение этого термина теряется в исторической дымке, хотя уже на заре XX века Корней Чуковский, сражаясь с модой на популярные тогда романы Лидии Чарской и Анастасии Вербицкой, привлек внимание к таким неотъемлемым признакам «дамскости» в литературе, как сентиментальность, гламурный эротизм и формульное письмо, предусматривающее составление романов из готовых и заранее известных читательницам сюжетных, образных и стилистических блоков. С тех пор дамскость однозначно маркируют как пошлость, а само явление женской прозы столь же однозначно располагают в пространстве массовой литературы. Разумеется, за сто лет у критиков не раз возникал соблазн отождествить дамское с женским, прописав по ведомству этого типа прозы вообще все книги, написанные женщинами, рассказывающие о женщинах и адресуемые женщинам. Так, уже в наши дни Вячеслав Курицын выделил «серьезную» дамскую прозу, относя к ней произведения Людмилы Петрушевской или Ольги Славниковой, а Андрей Немзер квалифицировал романы Людмилы Улицкой как «умеренную и аккуратную дамскую прозу с эксплуатацией дамско-семейных тем, для актуальности малость приперченную.<...> Это чтиво для дачи, пляжа, электрички, не обременяющее читателя, но позволяющее ему думать, что он, читатель, соприкасается с чем-то более-менее продвинутым». Столь расширительное словоупотребление вряд ли продуктивно. Уместнее, вероятно,

рассматривать дамскую прозу как явление специфическое, не только входящее в состав женской литературы, но и выделяющееся в нем своей – напомним – сентиментальностью, гламурным эротизмом и формульностью. Тогда станет понятно, что, формируя представление о девушке как о барышне, а о женщине как о даме, проза этого типа вызывающе антифеминистична по своей природе, ибо акцентирует в своих героинях лишь те качества, которые хотели бы видеть в них мужчины. И неважно, жертвами или покорительницами сердец, рабынями или драгоценным даром небес предстают эти героини; существеннее то, что главное их предназначение – нравиться мужчинам, быть им нужными. Само собою разумеется, что ведущей, хотя отнюдь не единственной формой дамской прозы становятся короткие любовные романы – лавбургеры, к смысловой матрице которых тяготеют и так называемая «жителейская проза» (произведения Виктории Токаревой, Галины Щербаковой), и романы, ставящие своей целью сексуальное просвещение наших современниц (таковы книги Дили Еникеевой, о которых сама писательница говорит, что это «научпоп в художественном выражении. Это советы в скрытой форме»). В этом же ряду можно рассматривать бесчисленные «женские истории», соединяющие словесность с миром глянцевого журналов и гламурных ТВ-программ (книги Оксаны Пушкиной и других писательниц), а также готовящие девочек к роли вначале барышень, а затем дам повести Людмилы Матвеевой (типа «Коварство и любовь в 9 “А”», «Любовная лихорадка в 6 “Б”» и т. п.) и романы, входящие в издательские серии «Романы для девочек» («ЭКСМО»), «Первый роман» («Росмэн»), «Роман для девочек до 13 и старше» («АСТ»).» В общем виде, – говорит Ольга Славникова, – любовный конфликт “женской” беллетристики выглядит так: героиня вырабатывает в душе идеальный образ партнера, себя и мира – и тем самым становится достойна этого идеала, который не может быть предоставлен ей несовершенной действительностью». Содержащийся в этой литературе

скрытый упрек всему на свете и дает очевидный повод некоторым критикам называть такую прозу «бабством». В итоге, – язвит Юлия Беломлинская, – «наша могучая, как зады сестричек Толстых, женская проза издаст громopodobный вой. Бабий вой сейчас занимает основное место в Большой Русской Прозе».

Русская литература девяностых годов XX и начала XXI века представляет собой очень сложное и неоднородное явление во всех отношениях - мировоззренческом, эстетическом, стилистическом и, конечно, аксиологическом. Оказавшись в состоянии постперестроечного идеологического вакуума, испытав все соблазны теоретического и «практического» постмодернизма, разделившись на множество течений, современная русская литература в своих лучших произведениях сохранила высокую духовность, страстный поиск истины, любовь и сострадание к человеку. Именно ориентация на истинные ценности, «разумное, доброе, вечное» позволила русской литературе установить и поддерживать высочайшие качества текста даже в эпоху торжества массовой культуры, и поэтому одним из важнейших критериев оценки произведения остается критерий аксиологический.

Ценности моральные - одна из основных категорий нравственного сознания. Обычно моральные ценности представлены в некоторой иерархии: высшие - низшие, общечеловеческие - групповые и т.п.».

Аксиологическим базисом русской классической литературы являются, конечно, общечеловеческие ценности, важнейшая из которых - Бог, а в земном, материальном мире - человек (антропоцентрическая парадигма русской литературы). Но этот человек был «человеком вообще», а точнее, мужчиной, о чем свидетельствует даже грамматический род слова и совпадение слов «мужчина» и «человек» во многих европейских языках. «Универсальная тенденция, систем знания и научного дискурса в целом, состоит в совмещении мужской точки зрения с общей, «человеческой» точкой зрения» (Роза Брайдотти). Женщина же долгое

время была лишь объектом, но не субъектом литературы. Изображение мира глазами женщины вплоть до XX века было делом очень немногих и очень смелых дам-писательниц, как правило, подвергавшихся за свою смелость и такое «неприличное» для женщины занятие, как писательство, общественному порицанию и имевших из-за него серьезные проблемы с личной жизнью.

Ситуация начала меняться к концу XIX - началу XX века с первыми победами суфражизма, а затем - феминизма. Женщины обрели свой голос, в том числе в искусстве, и отстаивали право на собственное творчество во всех областях человеческого гения. Естественно предположить, что они привнесли в «общечеловеческие» ценности нечто свое, уникальный женский опыт, недостаточно полно выраженный в культуре. Признание ценности этого опыта, соотношение его с «общечеловеческим», специфика ценностной иерархии «писательницы» в сравнении с «писателем» - эти и подобные вопросы являются поводом для критической рефлексии феминизма, в том числе литературной феминистской критики, без которой уже невозможно представить современную западноевропейскую, американскую и российскую интеллектуальную культуру.

Мы считаем, что иерархия ценностей в современной женской прозе является одним из наиболее актуальных на сегодняшний день вопросов еще по нескольким причинам. С одной стороны, именно в произведениях писателей-женщин (слово «писательница», как и «поэтесса», имеет некий оттенок второсортности и несерьезности, поэтому, например, «поэтессу» так ненавидели Ахматова и Цветаева, а для нас предпочтительнее понятие «автор») мы видим верность традициям классического русского реализма и гуманизма, даже при органичном использовании средств постмодернистской поэтики, и это является интереснейшим материалом для исследования. С другой стороны, специфика «женского» творчества, языка, физиологического и жизненного опыта и отражение этой специфики в «женском» тексте (или его

сознательное игнорирование как авторская стратегия) все еще являются достаточно новым для литературоведения предметом.

Количество журнальных и сетевых публикаций, посвященных развитию и критике женской литературы, растет год от года. Растет, потому что самой этой литературы становится все больше и больше. В последние 10-15 лет в том объеме художественной словесности, который приходится на женскую прозу, приходится отметить просто революционный скачок развития, связанный с определенными структурными и аксиологическими изменениями в обществе.

С другой стороны, за такое сравнительно малое время серьезной методологии исследования еще во многом спорного литературного явления сложиться не могло: публичных реплик и поверхностных оценок много - восторженных и критических - но в основном они являются лишь констатацией фактов и не претендуют на глубокий анализ.

Правда и здесь можно найти очень интересные и актуальные на современном этапе работы. Такие, например, как статья М. Рюткенин Тендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения», а также концептуальная публикация Н. Габриелян «Ева - это значит жизнь».

Учеными различных отечественных и зарубежных университетов все чаще как средство используется аксиологический подход к изучению художественных образов современной литературы. Опыт таких исследований позволяет взглянуть на литературных героев и проблематику произведений через призму ценностных характеристик.

К тому же аксиологический ряд (лирического и эпического героя) важен также для филолога и как объект изучения. Поэтому необходимо отметить иногда определенное наложение целевого и методологического уровней исследования. Скорее всего, наиболее полную картину женской прозы начала XXI века можно получить именно подобным образом.

Кроме того, выбранные нами для сравнительного анализа имена ни разу не были сопоставлены в данном аспекте, а о творчестве Т. Москвиной

и даже М. Арбатовой, несмотря на широкую известность последней как идеолога феминизма и телеперсонажа, нет ни одного серьезного исследования.

Объектом диссертационного исследования стала художественная проза Л.Петрушевской, Т.Толстой (роман «Кысь» и рассказы 90-х - начала 2000-х г.г.) и Л.Улицкой. В качестве дополнительного материала исследования привлекались также статьи, эссе, интервью и драматические произведения названных авторов.

Формирование женской прозы происходило в атмосфере глубочайшего духовного кризиса 1980-х годов, охватившего все слои и сферы постсоветского общества. Либерализующееся массовое сознание, опьяненное атмосферой тотальной гласности и маячившим впереди неясным призраком демократии, требовало не только политических разоблачений, но и все новых культурных сенсаций. Казалось бы, появление нового литературного направления должно было быть встречено если не с энтузиазмом, то с пониманием. Однако реакция на выход в свет за четыре года (с 1989 по 1993 год) девяти сборников женской прозы была весьма своеобразна. Во-первых, он остался в целом незамеченным; во-вторых, появившиеся вслед за первой реакцией молчания отклики в основном вращались вокруг вопроса о возможности, а точнее, невозможности самого факта существования женской прозы. В начале 1990-х критики, уже признав наличие женской прозы, продолжали отрицать ее как особую идейно-художественную структуру.

Критика 1980-х в целом разделяла общий пафос тотального отрицания женской прозы как самостоятельного направления. Наиболее часто встречающаяся формулировка при этом звучит следующим образом: «Руководствоваться в критике разделением литературы по признаку пола несколько странно. Как не существует «мужской» и «женской» науки, так не существует подобных видов литературы». Разделение в стане критики в отношении феномена женской прозы произошло в большей степени по

идейным, мы бы даже уточнили, идеологическим принципам. Известные женщины -критики, такие как Н.Иванова, Ю.Латынина, обошли своим вниманием этот провокационный вопрос. Позиция других критиков - женщин обнаруживает свою противоречивость. Ярким примером настоящей тенденции может служить одна из первых статей в отечественной критике, посвященных проблеме женской прозы, критика Е. Щегловой. Несмотря на свое, приведенное выше однозначное утверждение, Е. Щеглова далее вступает с ним же в открытую полемику и начинает перечислять характерные особенности «женской литературы», основной из которых является, по ее мнению, то, что «женское видение мира вообще отличается от мужского». Главным в «женской литературе» критик считает истинно женское, материнское отношение к миру.

Весьма примечательно, что именно женщины - критики часто демонстрируют более радикальное неприятие прозы женщин, чем критики - мужчины. Возможно, это происходит потому, что они ощущают постоянную уязвимость в своем профессиональном цеху по тому же признаку пола. Если женщина - критик не отделит себя от своего пола, она сама станет рассматриваться через призму недостатков и несовершенств, якобы присущих ее полу, и ей будет отказано в «объективности» ее взгляда. Поэтому отрицание женской прозы женщинами - критиками несет в себе и элемент самосохранения (этим же принципом руководствуются и писательницы, о чем пойдет речь далее). Таким образом, аргументы и утверждения женщины -критика могут отражать маскулинистский взгляд, усиленный потребностью объекта, занимающего маргинальное положение, утвердиться в господствующем дискурсе. Так, Е.Стрельцова использует следующий безотказный прием: она апеллирует к авторитетам классической литературы и, обнаруживая несоответствие задач и языка женских авторов канону, в целом обесценивает результаты поиска последних.

Критик И.Слюсарева также не склонна видеть в женской прозе особую категорию, несмотря на то, что высоко оценивает творчество отдельных писательниц. Ее аргументация отражает суть традиционного либерального взгляда на проблему: «Факт, что женщины могут и имеют право заниматься творчеством, стал просто фактом и, пожалуй, не требует оценок и комментариев. А настаивать на типологических отличиях «женской литературы» - неосторожно. Хорошая проза хороша как таковая, как явление словесности».

Однако, в среде женщин - критиков присутствует и другая позиция, признающая существование женской прозы как самостоятельной сферы, Так, М.Абашева пишет: «Судя по всему, у нас появилась женская проза. Нет, не то чтобы женщины раньше, десятилетие или два, три назад не писали рассказов и повестей. Писали. Печатались. Но такого изобилия женских имен в «толстых журналах» не встречалось, специальные женские сборники ... один за другим не выходили. Да и споры о том, существует ли женская проза, не возникали, поскольку не было предмета». По мнению критика, новая женская проза - это новый статус женщины в обществе и новая постановка проблемы о специфике литературного творчества

Писательница Светлана Василенко в целом разделяет мнение Абашевой, видя в женской прозе отражение нового менталитета. Именно общая ментальность способствовала объединению современных писательниц, которые, по ее свидетельству, почувствовали свою принадлежность к новой литературной группе.

Другие женщины - критики, например, Е. Гессен, Н. Габриэлян, И. Савкина, Е. Трофимова, М. Арбатова, также увидели в женской прозе закономерную потребность свободы самовыражения современной женщины, попытку отстоять индивидуальность своего специфически женского мировосприятия и возможность его воплощения художественными средствами.

Они активно откликнулись на дискуссию о том, возможно ли делить литературу по половому признаку. Так, М.Арбатова перевела вопрос о существовании женской литературы в разряд правовых проблем. Она пишет: «Литература не делится по половому признаку! - провозглашают фаллократы. Делится, делится в настоящем и делилась в прошлом, только с оговоркой, что мужская литература - это литература, а женская литература -это резервация... Понимание того, существует ли женская литература и нужна ли она человечеству, упирается только в вопрос о том, человек ли женщина и столь же серьезны проблемы ее мира, ее духовности, сколь и проблемы мира и духовности мужчины», В связи с этим М. Арбатова также ставит проблему мужской монополизации литературного пространства и литературного опыта.

1.2. Философско-теоретическая ориентация современной женской прозы

В предыдущей главе были рассмотрены, пользуясь известной формулой, «эстетические отношения» между исследуемой литературой и самой действительностью, иначе говоря, содержательные аспекты «женской темы» (типология персонажей, роль социально-бытовых конфликтов в сюжете произведений, влияние общественных представлений и обстоятельств на развитие любовных коллизий и т. п.).

Проза этого направления самоопределялась как проза социально-аналитическая и жестко реалистическая, противостоящая всем своим критическим пафосом соцреалистической «дамской» литературе предшествовавших лет. От 60 - 70-х гг. к 80 - 90-м в ее русле вырабатывались и новые эстетические принципы, и новая повествовательная техника. Е.Щеглова в упоминавшейся статье писала о «нелицеприятном обличении действительности», «могучем пережиме в сторону почти физиологического показа» ее, а, характеризуя изменения в литературном процессе этого периода, употребляла такие понятия, как

«другая проза», «другая литература». Появление «другой прозы» критик связывал с настроениями «определенной усталости, пессимизма, разочарования», явившимися художественной реакцией на социально-противоречивую и внутренне драматичную обстановку, сложившуюся в стране в результате резких сдвигов и разломов в различных областях духовной жизни общества.

Е.Щеглова не одобряла крайнего негативизма «другой прозы» по отношению к изображаемой действительности (антимир ее «так же однобок», как и мир «благородных страстей» предшествующей литературы и «нередко кажется порожденным не столько реалиями осмысленной писателями жизни, сколько вызывающей пристрастностью авторов») и скептически отзывалась о художественных новациях: «Боюсь, что в новациях «другой» прозы вся ставка делается исключительно на внешний эффект, что, собственно, и сближает между собой таких, казалось бы, разных писателей, как Л.Петрушевская и Т.Толстая». «Право, я затруднилась бы так решительно отнести «другую» прозу к авангардизму в искусстве. Эпатаж, «шоковая» терапия, ставка на внешнюю броскость, эффект «пересоленного торта» - это все-таки не столько авангард, сколько один из экспериментаторских потоков сегодняшней нашей беллетристики, - причем явно не из самых плодоносящих».

Спустя пятнадцать лет после публикации этой статьи нетрудно увидеть, что в оценках важнейших тенденций художественного развития литературы «женской темы», автор был и чрезмерно резок, и не прав по существу, но сами эти тенденции (и социально-содержательные, и идейно-стилевые) наметил с полемической отчетливостью.

В «другой прозе», прозе 80 - 90-х годов, очевидны - по отношению к литературе 60 - 70-х - и концептуальная преемственность в негативной трактовке социальных реалий, и принципиальные новации в сфере идейно-стилевых решений. Своего рода связующим звеном между двумя этими разными этапами литературного развития явилась проза Л.Петрушевской,

которую мы, на примере повести «Время ночь», частично уже рассматривали в первой главе, но, главным образом, с точки зрения преемственности - возводя ее генеалогию к социальному пафосу Н.Баранской. Вместе с тем, в этой повести, как и в произведениях Петрушевской совсем иного плана, уже присутствовал мощный замес чуждой литературе «шестидесятничества» «авангардной» художественной стихии. В этом направлении проза Петрушевской далеко ушла от прозы Н.Баранской. Не столь далеко, скажем, чтобы освободиться от своего социального звучания и даже от беспощадных характеристик советской и постсоветской действительности, но достаточно далеко, чтобы обозначить серьезный эстетический сдвиг в литературном процессе последних десятилетий и стать предвестницей «авангардных» творческих поисков Т.Толстой, Н.Садур, В.Нарбиковой и других писательниц.

Сама реальность у Петрушевской помещена в метафорический ряд, где сравнение строится на контрастах между сознательно «заземленной» и космической образностью, а фантастический разрыв действительного и воображенного становится характерной приметой времени. В социальной критике, так или иначе окрашивающей произведения писательницы, всегда присутствует и общая мысль о несовершенстве «родового», «природного» начала в человеке. Возможно, именно здесь и кроется причина особой сосредоточенности автора на «низменной» стороне жизни, пристального внимания к физиологии, подсознательным комплексам персонажей, а также тех натуралистических «излишеств», которые отталкивают противников творческой манеры Петрушевской. Однако идея эта все дальше отступает на задний план в подчеркнутах нереалистических произведениях писательницы («Песни восточных славян», «Новые Робинзоны» и т. п.). Уже в рецензии на сборник рассказов «Бессмертная любовь» (1988) критик Е.Канчуков полагал, что «Пет-рушевская в первую очередь пишет не характеры, а ситуации. Личность чаще всего интересует

ее лишь постольку, поскольку вольно или невольно является кирпичиком общего, несомненно, ущербного, на ее взгляд, человеческого мироздания».

В отклике на цикл рассказов - «страшилок» «Песни восточных славян» критик объяснял этим соображением и недостаточную психологическую глубину в разработке образов героев: «Главный интерес писательницы - не характеры, а ситуации. Ее занимает не человек сам по себе, а контакт человека с жизнью. И даже не весь контакт в полном спектре, а лишь та его часть, которая приводит к аннигиляции - к выжиганию места соприкосновения». «Песни восточных славян» явились, по его мнению, поворотным моментом в творческом развитии писательницы, пришедшей от квазиреалистического отображения «прозы жизни» современного города к эстетическому осмыслению ранее не обработанного литературой - «городскому» фольклору.

О фольклорной подоснове «Песен восточных славян» довольно подробно писала Н.Иванова, сопоставившая «московские случаи» Петрушевской с «низовыми» жанрами городской культуры, в частности, с «жестоким романсом», для которого (как и для «Песен...») «характерны контрастное сочетание низкого и высокого социального статуса героев, ...авантюрный сюжет (преступление), высокая моральность (наказание), присутствие фантастических сил (тайна), изложенные вульгарно-городским просторечием».

1.3. Теоретические основы проблематики современной женской прозы

Женская литература - факт далеко не бесспорный. Существует множество мнений по поводу того, имеют ли право тексты, написанные женщинами, выделяться в самостоятельную область словесности.

Многие великие мужские умы скептически оценивали способность женщины к творчеству. Для Ф. Ницше писательница это «бабенка-литераторша, неудовлетворенная, беспокойная, с бесплодным сердцем и бесплодным чревом». О. Вейнингер в начале XX столетия не без

некоторой истерики «открыл», что у женщины нет ни души, ни интеллекта, ни нравственного чувства. «Существует множество писательниц,- замечает он, - но нельзя найти никаких мыслей во всем, что вышло из-под пера женщины». Подобное мнение вряд ли можно списать на то, что сказано все это было давно на рубеже XIX и XX веков. Некоторые современные критики почти дословно повторяют О. Вейнингера, заявляя, что женской писательской души нет, слишком уж близка она к телу.

Итак, на одном полюсе располагается точка зрения, согласно которой женская проза если и существует, то вряд ли ее можно назвать Литературой, а все женские имена в истории мировой словесности исключения, лишь подтверждающие правило.

На противоположном полюсе мнение феминистской критики, согласно которому у женской литературы гораздо больше оснований называться «настоящей», ибо психическая организация женщин обладает «писательскими» качествами пластичностью, поливалентностью, ненасильственностью. По мнению Ю. Кристевой, Л. Иригарэй, Э. Сиксу, «литература женского рода».

По мере удаления от этих крайних точек зрения обнаруживается еще одна позиция: проза делится не на мужскую и женскую, а на хорошую и не очень. Во введении к коллективному сборнику женщин-писательниц «Чистенькая жизнь» говорилось: «На каком-то ниже среднего уровне, конечно, происходит разделение «женской» и «мужской» прозы. Если же планка художественности поднимается выше, то ясно видно: существует только одна литература настоящая». Согласно этой точке зрения само понятие «женская проза» не является значимым, страдает избыточностью.

Вот далеко не полный спектр точек зрения на творчество женщин-писательниц.

Серьезные исследования отечественной женской прозы начали появляться сравнительно недавно. Этому предшествовало появление самой

женской прозы как массового явления в конце 80-х-нач.90-х гг XX века. Отдельные произведения отдельных женщин-писательниц выходили и в XVIII и в XIX ее, но именно конец 80-х годов XX века характеризуется появлением целой серии разнообразных коллективных сборников женской прозы («Женская логика», 1989, «Чистенькая жизнь», 1990, «Не помнящая зла», 1990 и др.). Вышло в свет 9 сборников, что позволило исследователям заявить о необходимости перехода к анализу произведений современных писательниц как проявлению «гендерномотивированного женского коллективного сознания. Само литературное явление предстает при этом как проекция коллективного культурного психотворчества». С середины 90-х годов для осмысления явления женской прозы в литературоведении начинает использоваться термин «гендер».

Слово гендер (от англ. gender род) означает социальный пол, в отличие от пола биологического (англ. sex). Гендер означает отрицание биологического детерминизма, неизбежно следующего из понятий «пол» и «половые различия». Впервые термин был употреблен американскими феминистками, настаивавшими на социальной обусловленности различий между полами. В свою очередь, введение понятия «гендер» означало отход от изучения женщин как особой группы, практиковавшийся в рамках феминистского движения. В качестве аналитической категории понятие гендер стало употребляться с 1986 года, когда вышла статья историка-американки Дж. В. Скотт «Гендер: значимая категория исторического анализа».¹ Введение понятия «гендер» в западную науку было вызвано необходимостью разграничить естественные (постоянные) аспекты пола и искусственные (переменные, то есть различные в разное время и у разных народов). Иными словами, разграничить то, что природой создано, и то, что смоделировано обществом. Гендерные исследования в различных областях показали, что тот набор поведенческих и психологических

¹ Scott J. W. Gender: A useful category of historical Analysis. - American Historical Review. 1986, №5.

характеристик, который традиционно расценивался как исконно женский или исконно мужской, зачастую являет собой не что иное, как полоролевой стереотип, социокультурный конструкт. Употребление этого понятия переносило акцент на взаимодействия между полами с учетом всей сложности их биологических, психологических, социальных и культурных особенностей.

Небывалый расцвет женской прозы в России свидетельствует, по мнению критика и писательницы О. Славниковой, о том, что литература в нашей стране есть и будет: «Почему возникновение женской прозы... противоречит концу литературы? Потому что женщина никогда не идет на нежилое место. В женской генетической программе не заложено быть расходным материалом эволюции. В экстремальной ситуации, когда мужчина обязан погибнуть, женщина обязана выжить»¹. «Так или иначе, женская проза создается и распространяется; появление писательниц в той профессиональной среде, которую прогнозисты нового тысячелетия уже объявили стайкой леммингов, бегущих топиться, свидетельствует о небезнадежных перспективах художественной литературы».

Среди многочисленных женщин-прозаиков необходимо выделить Л. Петрушевскую, Т. Толстую, В. Нарбинову, С. Василенко, М. Палей, Л. Улицкую, М. Вишневецкую, Н. Горланову, О. Славникову, И. Полянскую, из молодых М. Рыбакову, А. Гостеву, А. Матвееву.

Осмысление феномена женской прозы происходит по нескольким направлениям. Прежде всего, это литературная критика. В статьях А. Абашевой, И. Слюсаревой, Т. Морозовой, О. Дарка, П. Басинского дебатруется вопрос о категории «женская проза». Интересно заметить, что литературные критики-мужчины, пишущие в традиционных (бумажных) изданиях гораздо менее сочувственно и уважительно относятся

¹ Тартаковская И. Социология пола и семьи. Самара, 1997.

к женской прозе как явлению, чем сетевые обозреватели, критики литературных сайтов Интернета (В. Курицын, М. Фрай, Д. Давыдов).

Следующее направление - автолитературоведение женщин-писательниц, исследующих феномен женской прозы, представленное статьями М. Арбатовой, С. Василенко, О. Славниковой, Н. Габриэлян. Концептуальная работа Н. Габриэлян «Ева -это значит «жизнь»¹ выходит далеко за рамки писательской рефлексии и является на сегодняшний день одним из самых глубоких исследований по данной проблематике.

Собственно научных работ о современной женской прозе в отечественном литературоведении практически нет, если говорить не об исследовании творчества той или иной писательницы, а о явлении женской прозы в целом. В то же время создается определенная база для появления подобных исследований. Если сборник статей «Феминизм: Восток. Запад. Россия», вышедший в 1993 году, не содержал ни одной статьи, посвященной анализу женской прозы, то сборник немецких и русских исследователей «Пол. Гендер. Культура» (1999), а также тематический (№3) номер журнала «Филологические науки» за 2000 год уже сосредоточены на литературе, созданной женщинами-писательницами. В сборнике «Пол. Гендер. Культура» опубликован целый ряд статей, ставших теоретической базой для отечественных литературоведов, занимающихся гендерными проблемами анализа художественных текстов. Это статьи таких ученых, как Ренате Хоф, Верены Эрих-Хэфели, Ины Шаберт, Элизабет Шоре. В «гендерном» номере «Филологических наук» Элизабет Шоре исследует гендерный дискурс у русских писательниц XIX века и его «подрывное» действие на «мужской» канон. Э. Шоре привлекает для анализа новые работы по женской психологии, тем самым демонстрируя методику, которую можно использовать и для исследования текстов современных авторов-женщин. То же можно сказать о статье И.

¹ Габриэлян Н. Ева это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. 4. С. 31-71.

Савкиной, посвященной творчеству писательниц XIX века, историка Н. Пушкаревой об автобиографиях женщин XVIII-XIX веков.

Все эти работы, не связанные напрямую с темой нашего исследования, тем не менее помогают выработать ее методологическую основу. Статья «Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» финской исследовательницы Марьи Рюткенен помогает вписать российскую женскую прозу в разнородный контекст феминистского литературоведения, а подробный и внимательный обзор нашей отечественной критики, сделанный американкой Бенджамин Сатклифф, предостерегает от монополии мнений - будь то феминистская или антифеминистская критика.

Следующий этап изучения женской прозы, свидетельствующий, что явление уже отложилось в общественном сознании, - это появление в словарно-справочной и учебной литературе информации о современных женщинах-писательницах. Так, в библиографическом словаре «Русские писатели. XX век» (1998) есть словарные статьи о Л. Петрушевской, Т. Толстой, В. Токаревой, а в биографическом словаре «Русские писатели 20 века» (2000) - к этим персоналиям прибавлена С. Василенко. В пособии для гуманитарных вузов К. Д. Гордович «История отечественной литературы XX века» (2000 г.) присутствует целый раздел под названием «Женская проза», где предпринята попытка дефиниции категории «женская проза» и анализа некоторых произведений Л. Петрушевской, В. Токаревой, Г. Щербаковой, Л. Улицкой, М. Палей. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, авторы нового учебника по литературе «Современная русская литература. В 3-х книгах», не выделяют женскую прозу в отдельный раздел, однако дают ее глубокий анализ в связи с общими тенденциями развития современного литературного процесса (от неонатурализма к неосентиментализму), персонально исследуя творчество Л. Петрушевской и Т. Толстой.

Таким образом, можно отметить, что хотя женская проза как категория литературоведения еще не сформировалась, начинается активный процесс ее освоения.

Женщина - как героиня женской прозы. Проблема самоидентификации

Проблема выработки подходов к рассмотрению женского творчества как самобытного культурно-эстетического явления, как мы могли наблюдать, осталась практически не затронутой в работах отечественной критики. Вместе с тем, она продолжает оставаться не только самой острой, но и принципиально важной в ходе любых тендерных исследований, и мы не можем позволить себе обойти ее. Именно на этом этапе работы мы сталкиваемся с наибольшими трудностями. Обширный опыт и убедительные результаты работы западных исследователей в свою очередь не могут быть в полной мере перенесены на русскую национальную почву, они требуют некоторого пересмотра и уточнения. В России же Women Studies как научная дисциплина начинает формироваться лишь с начала 1990-х годов, что объясняет объективную невозможность выработки последовательных концепций подходов к одной из самых сложных проблем культуры. Перспектива выработки таковых представляется при знакомстве с концепциями феминистских теоретиков в целом более чем сомнительной. Крайне затруднительно провести границу между мужскими и женскими качествами, она представляется достаточно условной, подвижной и неопределенной. На первый взгляд, кажется, нет ничего проще, как найти различия между мужчиной и женщиной. Однако перейдя от биологических особенностей к особенностям, например, психологии, мы вдруг сталкиваемся с отсутствием четких границ и индивидуальностью пропорции Анимы¹⁹⁴ и Анимуса¹⁹⁵ в каждом человеке. Чем пристальнее вглядываешься в суть реально присутствующих различий, тем более призрачной кажется эта грань.

Более того, мы сталкиваемся с недостаточностью формальных средств выражения подобных различий, так как методы, пригодные для исследования рациональных явлений, не вполне адекватны в изучении, с одной стороны, метафизической природы пола, с другой, его социализированного конструкта. Таким образом, тендерный вопрос и проблема пола требуют особой корректности при их рассмотрении. Иррациональная природа этих явлений чрезвычайно уязвима для любого насильственного регулирования.

Как мы могли убедиться, мало кто из критиков подвергает сомнению факт существования женской прозы, как общественно-литературного явления, поскольку его возникновение было обусловлено целым комплексом социально-экономических и политических факторов. Однако и женская литература советского периода иногда вспыхивала отдельными именами¹⁹⁶, но как самостоятельное направление не могла быть зафиксирована и не существовала ни в официальной культуре времен «застоя», ни в культуре андеграунда. Авторитарная власть, к которой всегда тяготела, отчасти бессознательно, наша страна, никогда не способствовала развитию индивидуальности, ни мужской, ни женской. И это при том, что, как отмечают исследователи, именно положение женщин непосредственно отражает особенности той или иной общественной системы, являясь важным показателем уровня ее развития, ее социальной зрелости .

При официально пропагандирувавшемся «равенстве» женщины практически не были задействованы в системе выработки решений, от которых зависела судьба общества и судьба собственно женщин. Главным приоритетом тоталитарной политики СССР провозглашалось военное превосходство страны, главной целью - создание крупнейшего в мире военно-промышленного комплекса. Командно-административный стиль управления и диктатура силы и агрессии были оптимальными средствами для реализации поставленных задач. Для тоталитаризма также характерны

апелляция к рациональному в ущерб эмоциональному; возведение в культ насилия над природой; принижение и нивелирование сферы личного и частного и утверждение публичных, общественных и политических интересов; де эротизация человеческого тела и мифологизация тела коллективного и многое другое.

Для поддержания идеологической целостности и устойчивости тоталитарному государству была необходима идея врага, практика отчуждения по признаку партийной принадлежности, социальному происхождению, национальности или полу. Бесправный человек может самоутвердиться только за счет подавления еще более слабых, и в этом культурный стереотип «слабого пола» сыграл свою неценимую роль. Эти и другие черты позволили исследователям сделать вывод, что тоталитарная система по сути носит фаллоцентристский, маскулинистский характер. Ее жертвами стали в СССР как женщины, так и мужчины.

Тяжелейший кризис, вызванный сменой политического курса в середине 80-х годов, известный во всем мире под именем «перестройка», разворачивался на фоне эйфории свободы, захлестнувшей страну и требовавшей жестокой и незамедлительной расправы над всем, что даже лишь намеком напоминало о долгих годах гражданского унижения. Оно же заставило вслух говорить об «издержках» тоталитарного режима. Так, сегодня мы можем с уверенностью утверждать, что Афганская война стала одним из главных и страшных катализаторов формирования самосознания советской женщины, в первый раз ставших активной или пассивной, но в любом случае оппозицией в государстве. Эта «цинковая» война стала мощным толчком в развитии независимой женской публицистики и прозы. Таким образом, становится очевидным, что женская литература, как особое явление, не могла возникнуть в Советском Союзе, но, вместе с тем, именно его политика предопределила ее возникновение в кризисный период 1980-х гг.

Глава II. Поэтика творчества Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой

2.1. Особенности художественной манеры Л.Петрушевской

Творчество многих современных писателей вызывает споры, неоднозначно воспринимаются книги Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой, Владимира Сорокина. И в ряду этих имен с полным правом может стоять имя Людмилы Петрушевской.

О ней, известном современном писателе старшего поколения, много спорят, ее пьесы, рассказы и повести обычно ужасают, а сказки, напротив, радуют - такой уж дар у этого художника слова.

Драматургия и проза Петрушевской производят впечатление реалистической, но какой-то сумеречной. Еще одно движение, и начнется нечто иное, что именно, пока неясно, будущее покажет.

Современная литературная критика связывает Петрушевскую с «другой литературой», осваивающей прежде «табуированные» для советской литературы жизненные реалии - тюрьму, «дно» общества и т.п., что характерно для новой «натуральной школы». После М. Горького социальное «дно» нашло своего исследователя и художника в лице Петрушевской. Причем, в отличие от М. Горького, в отношении которого к обитателям социального «дна» сочетались элитарность ницшеанского

толка («Человек - это звучит гордо!») и демократизм, позиция писательницы поистине демократична¹. Интересна оценка критика И. Борисовой: в творчестве Петрушевской демократизм - и «чисто художественная категория,...и этика, и эстетика, и способ мышления, и тип красоты»².

Л.С. Петрушевская родилась 26 мая 1938 года в Москве, окончила факультет журналистики МГУ. Петрушевская работала на радио, телевидении, в литературу пришла относительно поздно. Её проза и драматургия художественно реабилитировали быт, прозу жизни, трагическую судьбу «маленького человека» наших дней, человека толпы, жителя коммунальных квартир, неудачливого полуинтеллигента. В «застойные» семидесятые годы произведения молодой писательницы печатали с большим трудом. Отвергнутые государственными театрами или запрещённые цензурой, пьесы Петрушевской привлекали внимание самодеятельных студии, режиссеров «новой волны». Начала писать рассказы с середины 1960-х годов, издала собрание сочинений в 5 томах³ (1996), печаталась в журналах «Нева», «Новый мир», «Знамя», «Дружба народов» и др.

Спектакли по пьесам Петрушевской были поставлены во многих театрах. Петрушевская также пишет и выставляет картины, охотно принимает участие в экстравагантных художественных проектах. Так, объединив свои усилия с московским фри-джаз-рок ансамблем «Inquisitorium», она в 2003 году выпустила альбом «№ 5. Середина Большого Юлиуса», где читала и напевала свои стихи под аккомпанемент свиста, гула океана или лая собак.

В 1991 г. писательнице присуждена Пушкинская премия в Германии. Многие российские критики признали ее повесть «Время ночь» лучшим произведением 1992 года, повесть была включена в шорт-лист

¹ Петрушевская Л.С. Дом девушек. - М.: Эксмо, 1998

² Там же

³ Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 томах. - М.: АСТ, 1996

Букеровской премии. В это же время появился сборник прозы «Дом девушек», где опубликованы, наряду с рассказами, и повести Петрушевской, ранее печатавшиеся лишь в журналах.¹

Уровень правды в ее произведениях так непривычен, что прозу Петрушевской и близких ей писателей, таких как В. Пьецух и другие, стали называть «другой прозой». Свои сюжеты, реквиемы, песни, предания писательница черпает «из гула городской толпы, уличных разговоров, рассказов в больничных палатах, на скамеечках у парадных»². В ее произведениях всегда ощущается присутствие внесюжетного рассказчика (чаще – рассказчицы), ведущего свой монолог прямо из самой толпы и являющегося плотью от плоти этого общества.

Признание пришло к уже зрелому автору потому, что Петрушевская талантливо и смело показала страшные реалии жизни «застоя» и первых лет перестройки. «Серая» будничная жизнь изображена в прозе Петрушевской в ритмах и речи сегодняшнего дня «Сильно. Кратко. Жестко».³ Писательница подчеркивала: «...Мое рабочее место на площади, на улице, на пляже. На людях. Они, сами того не зная, диктуют мне темы, иногда и фразы... А я все равно поэт. Я вижу каждого из вас. Ваша боль - моя боль».⁴

В середине 80-х гг. Петрушевская стала одной из самых известных и популярных драматургов. Тяжелые, «чернушевные» пьесы о бессмысленности и жестокости жизни воспринимались в тот момент как критика общественного строя.

Драматургия и несказочная проза Петрушевской поражают гиперболизированной концентрацией отрицательного. А изображение жизни как абсурда наводит на мысль об аналогиях с экзистенциализмом⁵.

¹ Энциклопедия. <http://www.so4.ru/index.php>

² Алиева С.У. Как жить? // Октябрь. 1991, № 6

³ Барзах А. О рассказах Л. Петрушевской. // Постскриптум. 1995, № 1

⁴ Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... // Новый мир. 1996, № 4

⁵ Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия. М. – Просвещение, 2006

Как и у экзистенциалистов, у нее истинная сущность героев получает проверку в пограничных ситуациях измены, болезни, ухода в небытие. Герои Петрушевской нередко вынуждены совершить свой выбор, обнаруживающий их истинную суть (порой понятие выбора вынесено в заглавие, как в рассказе «Выбор Зины»). Жизненная философия писательницы не слишком оптимистична, что видно, в частности, из следующего философского пассажа, открывающего рассказ «Непогибшая жизнь»: «... что значит погибшая жизнь? Кто скажет, что добрый и простой человек сгинул не просто так, оставил свой след и т.д. - а злой, вредный и нечистый человек пропал из жизни особенно как-то, с дымом и на дыбе? Нет»¹. Тем самым выходит, что результат бытия и добрых и злых людей совершенно одинаков - пустота! Между тем основная тема Петрушевской - именно погибшая жизнь. Герои и героини произведений писателя часто внезапно умирают от горя или выбирают самоубийство как ответ недостойному бытию. Характерно, что обычно такие герои обладают определенным семейным статусом - жены, мужа («Упавшая», «Грипп»).

Персонажи прозы Петрушевской, за редким исключением, не живут, а выживают. Естественно, что подобный взгляд на человеческое существование потребовал плотного бытописания, подчас натуралистического. Вещные, бытовые детали отобраны точно и наполнены психологическим содержанием.

Сюжеты пьес Петрушевской взяты из повседневной жизни: семейный уклад и житейские уроки, непростые отношения между отцами и детьми («Уроки музыки»), неустроенность личной жизни «трех девушек в голубом», троюродных сестёр, наследниц разваливающейся дачи; квартирный вопрос в «Квартире Коломбины», поиск любви и счастья («Лестничная клетка», «Любовь» и др.). Пьесы Петрушевской напоминают «роман, записанный разговорами», «свернутый до стенограммы».²

¹ Петрушевская Л.С. Непогибшая жизнь. // Октябрь. 1996, №9

² Костюков Л. Исключительная мера. – М.: Новый мир, 1996

«Магнитофонная драматургия» Петрушевской ориентирована на стихию устной речи, с ее косностью, неправильностью, смешением книжно-газетных клише и литературно-поэтических образов. Но за бытовыми сюжетами и конфликтами, словесными перебранками всегда обнаруживается высокое бытийное содержание. Вещи, детали, сценическое пространство (комната, телефонная будка, лестничная площадка и т.д.) обнаруживают философский, эстетический, а порой космический подтекст.

Страстное разбирательство – вот что такое жизнь в рассказах Петрушевской. Она – лирик, и, как во многих лирических стихах, в ее прозе нет лирического героя и не важен сюжет. Её речь, как речь поэта, сразу о многом. Конечно, не всегда сюжет ее рассказов непредсказуем и незначителен, но главное в ее прозе – всепоглощающее чувство, создаваемое потоком авторской речи. В литературе шестидесятых – восьмидесятых годов Л. Петрушевская не осталась незамеченной благодаря ее способности соединять поэзию и прозу, которая придает ей особую, необычайную манеру повествования.

2.2. Философско-поэтический мир прозы Т. Толстой

Т. Толстая была фактически признана одним из самых ярких авторов нового литературного поколения. На сегодняшний день объем написанного о Толстой в несколько раз превышает объем ее прозы. Интересно, что Толстая поразила читателей не содержанием своих рассказов, а изысканной сложностью и красотой их поэтики. Обращает на себя внимание демонстративная сказочность мира ее произведений.

Главная особенность этого мира в том, что фантастичное здесь плавно переходит в естественное, при этом, правда, теряя символ «чуда». Чудом же здесь является естественное для читателя. К примеру, в романе «Кысь» «необычные» куры Анфисы Терентьевны были задушены жителями Федоро-Кузмичьска, хотя читатель понимает, что они-то были

совершенно нормальны. Фантастические начала, переплетенные с реальностью в «Кыси», напоминают «Мастера и Маргариту» Булгакова, где мир реальный не отделен от мира фантастического, они – единое целое.

Федор-Кузьмичск неприступен для окружающего мира. В этом слышен отголосок советского общества с железным занавесом. Вместе с тем в «Кыси» есть и реалии современной внутривосточной жизни России (упоминание о чеченцах).

В придуманном же Толстой мире общество находится на примитивном научном уровне. В результате Взрыва повредился сам язык, пропала грамотность, все слова с абстрактным значением и иноземного происхождения искажены. В Федоре-Кузьмичске бытуют древние мифологические представления о мире (вера в лешего, русалку, лыко заговоренное, Рыло, поэтический миф о Князьей Птице Паулин).

Аналогию с советскими временами можно увидеть и в образе Кудеяра Кудеярыча, который среди бела дня увозит неведомо куда людей, якобы подлечиться, и который просвечивает людей рентгеновскими лучами.

Но главный герой романа – Бенедикт. Образ его неоднозначен. С одной стороны, Бенедикт - человек молодой, резвый, пытливый, все допытывается, отчего был Взрыв. Иногда задумывается над вопросами философскими, что сразу отличает его от других «голубчиков», которым нужно, чтобы было только тепло и сытно.

Но от своих размышлений Бенедикт бежит: это не философия, это Кысь ему в спину смотрит. Происхождения по матушке (с университетским образованием) он достойного, по тятеньке – из простых. Тянется к знаниям, ходит на службу в Рабочую избу, переписывает, перебеливает сказки, или поучения, или указы самого Федора Кузьмича. Типичный, кажется, герой русской прозы. И Акакий Акакиевич переписывал, и Лев Николаевич Мышкин был прекрасный каллиграф.

Но, женившись на явно номенклатурной Оленьке, Бенедикт становится зятем Кудеярова, Главного Санитара, и жизнь его понемногу меняется, а с ней раскрываются и новые черты его характера.

Бенедикт в библиотеке тестя узнает истинных авторов хранящихся там книг, но неадекватно понимает смысл классической живописи и литературы и поэтому нелепо систематизирует книги и периодику. Получается, что прерванная культурная традиция не восстановима.

Новый этап нравственной деградации Бенедикта наступает после того, как он прочитал всю библиотеку тестя. Если в первое время пребывания в семье Кудеярова Бенья с ужасом отказывался от работы санитаря, то теперь он готов к ней.

Книги - главная улада в жизни Бенедикта. Он погружался в чтение полностью, он ненавидел всякого, кто отрывал его от книги. Его не трогали изменения, произошедшие так быстро с его женой, красавицей Оленькой, превратившейся вдруг в оплывшую и капризную бабу, заведшую любовника из перерожденцев, «окотившуюся» странными существами.

Главная проблема романа связана с образом Кыси, неведомого зверька, который подкрадывается к человеку и обрезает ему животворную жилочку. Что это за Кысь и как она выглядит, никто не знает. Никита Иванович говорит, что все легенды о Кыси - результат невежества населения Федора-Кузьмичска. Может быть и так. Некоторые исследователи считают, что Кысь - это сочетание всех низменных инстинктов в человеческой душе. Другие говорят, что Кысь - прообраз русской мятущейся души, которая вечно ставит перед собой вопросы и вечно ищет на них ответы. Не случайно именно в минуты, когда Бенедикт начинает задумываться о смысле бытия, ему кажется, будто к нему подкрадывается Кысь. Наверное, Кысь – что-то среднее между прообразом вечной русской тоски (а Кысь кричит в романе очень тоскливо, грустно) и

человеческим невежеством. В русском человеке эти два качества почему-то очень хорошо сочетаются.

Главная проблема «Кыси» – это поиск утраченной духовности, внутренней гармонии, утраченной преемственности поколений. Весьма настойчиво в романе показана нарушенная связь поколений.

Это роман о несостоявшихся ожиданиях и несбывшихся надеждах, которые столкнулись с жестокой реальностью страха за свое благополучие и безудержным стремлением к власти над себе подобными. Это роман о том, что цель, как бы возвышенна она ни была, не может оправдывать средства ее достижения. Это роман о том, что бессмертны чуткость, сострадание, справедливость, честность, душевная зоркость, взаимопомощь, уважение к другому человеку, самопожертвование, даже если эти понятия еще (или уже) недоступны героям романа. Толстая возвращает избалованного и пресыщенного читателя к азбучным истинам, к очевидности законов человеческого бытия. Автор предлагает разгрести наносной снобизм модных рассуждений и умозаключений, увидеть под цветистой пеной глубину и бездонность правды.

Дебют Татьяны Толстой в 1983 году сразу же обратил на себя внимание критики. Ее первый сборник рассказов, опубликованный в 1987 году, вызвал шквал рецензий в России и за рубежом. Она фактически единодушно была признана одним из самых ярких авторов нового литературного поколения. На сегодняшний день объем написанного о Толстой (десятки статей, монография Х. Гоцило) в несколько раз превышает объем ее прозы. Роман «Кысь»- это одно из наиболее ярких ее произведений, споры о котором продолжаются до сих пор.

Роман «Кысь» пытается ответить на самые актуальные проблемы современного российского общества и культуры, которые еще не нашли своего разрешения.

Об этом романе писали А. Немзер, Н. Иванова, Б. Парамонов и другие критики, были даны самые неоднозначные оценки, начиная от хвалебных и заканчивая неприятием романа.

Как отмечают критики, Толстая поразила читателей не содержанием своих рассказов, а изысканной сложностью и красотой их поэтики. Обращает на себя внимание демонстративная сказочность ее поэтики. Эта черта особенно заметна в рассказах о детстве, таких, «Любишь - не любишь», «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей». Для детей в ее рассказах лицо сказки и есть лицо, никакого зазора между фантазией и реальностью не возникает. У Толстой сказочность, прежде всего, непрерывно эстетически-детские впечатления, подчиняя все, даже страшное и неподвластное эстетической доминанте. Важно отметить, что именно сказочность придает стилю Толстой особого рода праздничность, кающуюся, прежде всего, в неожиданных сравнениях и метафорах. Метафоры Толстой театрализованно одушевляют все вокруг.

Во всей прозе Толстой абстрактные понятия, примелькавшиеся вещи, детали небогатого городского пейзажа, так вольно одухотворенные автором, непременно попадают в унисон с внутренним состоянием персонажа. Эти ожившие картины, напоминающие барочные аллегории, говорят о герое даже больше, чем всезнающий автор, они становятся инобытием человеческой души, они как бы кричат: мы - это тоже ты!

Как видим, сказочная мистика у Толстой гораздо шире собственно фольклорной традиции. Она парадоксально подчеркивает вымышленность, праздничную фантастичность в качестве первоначально открывающихся ребенку, а, следовательно, самых подлинных черт реальности. По логике прозы Толстой, сказки детства во многом адекватны сказкам культуры - вроде тех, которыми живет Марьиванна, или Симеонов из рассказа «Река Оккервиль», или Соня, или Милая Шура, или Петер из одноименных рассказов. Сказочное мироотношение предстает в этих рассказах как универсальная модель созидания индивидуальной поэтической утопии, в к

торой единственно и можно жить, спасаясь от одиночества, житейской неустроенности, кошмара коммуналок и т.д., и т.п.

Как правило, у Толстой именно в концовке новеллы обнаруживается расхождение между Автором и любимым героем. Помимо «Факира», такие финалы можно найти в «Петерсе», «Реке Оккервиль», «Круге», «Милой Шуре», «Пламени небесном», «Сонамбуле в тумане». Концовка всегда очень показательна для формы художественной целостности, избранной автором. Приверженность Толстой именно этим приемам в финалах рассказов можно объяснить стремлением автора отменить безысходную ситуацию жизни чисто литературными средствами (эту мысль наиболее последовательно развивает М. Золотоносов). Однако же есть и иная логика. Поскольку каждый из героев Толстой живет в сотворенной им реальности (все равно, мифологической или сказочной по своей семантике), то сознание автора оказывается родственным сознаниям героев. Концовки, в которых голос Автора выходит на первый план, не противостоят сознаниям героев, а как бы вбирают их в себя, как некая общая философия творчества вбирает в себя его частные случаи, обогащаясь и усложняясь благодаря этим частностям. Мир в прозе Толстой предстает как бесконечное множество разноречивых сказок о мире, условных, знающих о своей условности, всегда фантастических и потому поэтических. Относительную целостность этой калейдоскопически пестрой картине придают языки культуры - тоже разные и противоречивые, но тем не менее основанные на некоей единой логике творчества, с помощью которых эти сказки непрерывно создаются и воспроизводятся каждым человеком, в каждый миг его жизни. Красота взаимных превращений и переливов этих сказок и позволяет благодарно улыбнуться жизни - бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой - но прекрасной.

Такая философия снимает модернистское противопоставление одинокого творца живых индивидуальных реальностей - толпе, Рвущей

безличными, а потому мертвыми, стереотипами. Разумеется, истоки этой трансформации в поздних версиях модернизма и, в особенности, модернистской метапрозы. Происходящая в прозе Толстой метаморфоза культурных мифов в сказки культуры не только преодолевает иерархичность модернистского сознания, но и снимает его трагизм. Трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков и мир, пребывающий в состоянии хаоса и стремящийся подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой - того, что и сам хаос образован броуновским движением не понимающих друг друга и накладывающихся друг на друга призрачных порядков.

Совершенно новый поворот эта же коллизия приобретает в романе «**Кысь**», начатом еще в 1986-м, но законченном и опубликованном через 14 лет - в 2000 году. Многим, писавшим о «Кыси», вспомнилась формула «энциклопедия русской жизни» и не только потому, что главы романа обозначены буквами старорусской азбуки, но и потому, что, как сформулировал Б. Парамонов, «Татьяна Толстая написала- создала- самую настоящую модель русской истории и культуры. Работающую модель. Микрокосм».

Впрочем, далеко не у всех книга Толстой вызвала аналогичный энтузиазм. А. Немзер наиболее отчетливо выразил точку зрения оппонентов «Кыси» в своей рецензии, увидев в романе только коктейль из «мастеровитой имитации Ремизова и Замятина», перепевов Стругацких, «сорокинского смакования мерзостей» и газетного «стеба». А К. Степанян, противопоставляя «Кысь» рассказам Толстой, утверждает, что в романе «точка зрения автора переместилась: она стала наблюдать своих героев снаружи, они стали для нее объектом, объектом иронии. Отсюда и «головное» построение ее антиутопии (и по замыслу, и по структуре), и холодная издевка над узнаваемыми или типизированными личностями,

ситуациями, образами отечественной истории, и бесцветный, лишь иногда сверкающий блесками-напоминаниями о прежнем великолепии, язык».

Основной стилевой признак романа «Кысь» - это его интертекстуальность. Об интертекстуальности романа пишут Б. Парамонов, А. Немзер и другие критики. Как и в рассказах, в романе «Кысь» Т. Толстая использует все имеющиеся формы интертекстуальности, и этот факт освещается исследователями в трех аспектах: 1) определение жанра романа; 2) апелляция его к разным формам фольклора; 3) отражение интертекстуального заимствования в языковом плане.

Жанр романа определяется критиками Ю. Латыниной и др. как «антиутопия». Одним из оснований служит тот факт, что Т. Толстая описывает жизнь после катастрофы, а «писать про жизнь после катастрофы или возле катастрофы в XX веке привычно, и сочинения эти традиционно числятся по ведомству научной фантастики или ее почти независимого подвига, именуемого антиутопией». По мнению других критиков, роман «Кысь» не является «чистой» антиутопией. Например, Н. Иванова заявляет, что Т. Толстая «не антиутопию очередную пишет, а пародию на нее», что она соединила антиутопию «интеллектуальную» с русским фольклором, со сказкой, «научную фантастику» со «жгучим» газетным фельетоном: то есть массолит с элитарной, изысканной прозой». Н. Лейдерман и М. Липовецкий прямо утверждают, что Толстая не прогнозирует будущее, поэтому «Кысь» никакая не антиутопия. Толстая по их мнению, блистательно передает сегодняшний кризис языка, посткоммунистический распад иерархических отношений в культуре, когда культурные порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, скрытые внутри антисоветские культурные иерархии.

Критик Л. Беньяш также определил жанр романа как антиутопию, роман-предупреждение.

Некоторые критики считают, что сам жанр романа двойствен, амбивалентен. Он может быть как утопией, так и антиутопией, смотря по тому, какие проблемы рассматриваются в романе.

Мы же считаем, что роман «Кысь» - это все-таки антиутопия. В переводе с греческого «утопия» означает «место, которого нет». В толковом словаре С.И. Ожегова это слово определяется как «нечто фантастическая; несбыточная, неосуществимая мечта». Можно ли описываемое в романе назвать мечтой? Мы думаем, что вряд ли мир мутантов и «перерожденцев» можно считать мечтой. Задача антиутопии - предупредить мир об опасности, предостеречь от неверно выбранного пути. В романе Т. Толстой содержится несколько таких предупреждений. Первое из них - предупреждение экологическое. В России произошел Взрыв. (Книга писалась начиная с 1986 года, поэтому естественно возникает ассоциация с Чернобыльской катастрофой.) Лет через двести-триста после этого читатель попадает в некое небольшое поселение, окруженное крепостным тыном со сторожевыми башнями. В поселении живут люди-мутанты - похоже, бывшие москвичи и их потомки. Где-то за пределами поселения обитают точно такие же люди-мутанты.» *А кто после Взрыва родился, у тех последствия другие,- всякие. У кого руки словно зеленой мукой обметаны, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще чего*. Причина таких «чудес» - легкомысленное поведение людей, *«будто люди играли и доигрались с АРУЖЫЕМ*». Здесь содержится прямое указание на актуальную проблему современности-гонку вооружений, накопление атомного оружия, проблему нестабильности мира.

Вторая, не менее значимая проблема, поднимаемая в романе «Кысь» прежде всего интересна содержательная сторона. Главная проблема романа «Кысь»- поиск утраченной духовности, внутренней гармонии, потерянной преемственности поколений. С этим мнением трудно не согласиться, так как судьба главного героя в романе связана с поиском

«азбуки» - того настоящего смысла жизни, который ему так и не удается найти. Тесно связана с этим и проблема исторической памяти. Никита Иванович, расставляющий столбы с табличками «Арбат», «Садовое кольцо», «Кузнецкий мост» пытается таким образом сохранить для потомков частичку прошлого, памяти, истории.

Критик Б. Тух считает, что в романе «Кысь» можно выделить три «кита»: проблема идеологии, культуры и интеллигенции.

Н. Лейдерман и М. Липовецкий считают, что в романе происходит некое забвение: в сознании Бенедикта нет истории, а оттого - все есть последняя новинка. Тот факт, что «голубчики» едят мышей, приговаривая «мышь – наше богатство», «мышь – наша опора», говорит о сознательном подчеркивании этого забвения, так как в античной мифологии мышь была символом забвения, и все, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти. Из-за того, что традиция и история прерваны, что их каждый раз пишут заново, что остались только имена вещей, а суть потеряна, человек постоянно чувствует, по справедливому замечанию Д. Ольшанского, некую «кажущность», несостоятельность реальности». А чувство «кажущности», «несостоятельности» реальности, постоянно толкает человека к разрушению, а не созиданию. Показательно обращение Бенедикта к повелителю Федору Кузьмичу: *«Слезай, скидавайся, проклятый тиран-кровопийца, - красиво закричал тесть. - Ссадить тебя пришли!. Развалил все государство к чертовой бабушке. У Пушкина стихи украл!»*.

В романе «Кысь» Т. Толстая также поднимает проблему интеллигенции, проблему, существенную для любого народа.

По нашему мнению, в романе «Кысь» можно выделить три категории представителей интеллигенции. Первую категорию представляет Никита Иваныч. Они восстанавливают культурные памятники и проповедуют прошлые духовные ценности. Их статус и влияние в обществе заметны, но, тем не менее, их судьба predetermined:

их сжигают в конце романа. Перед нами своеобразное иносказание, обозначающее отношение к интеллигенции в любую эпоху. Ко второй категории можно отнести «голубчиков» – интеллигенты нового поколения, которые хранят «старопечатные» книги и выражают сомнение в правоте официальной литературы, например, Варвара Лукинишна. Их судьба тоже трагична: Варвару Лукинишу убивает Бенедикт, чтобы отнять у нее книгу. К третьей категории относится Бенедикт (если можно называть его интеллигентом) и подобные ему люди. Это те, которые якобы любят искусство, а на самом деле, лишены живого чувства, чувства «братства, любви, красоты и справедливости». Их всегда использует власть в качестве орудия для достижения собственных целей.

Еще одно предостережение – опасность, которую таят в себе тоталитарные системы. В поселении царят доисторическая дикость и вполне современный тоталитаристский произвол. Федор Кузмич становится едва ли не богом, которого молитвенно прославляют. Он самый мудрый, самый талантливый, самый сильный и тому подобное, хотя на самом деле это просто-напросто жалкий карлик. В государстве все живую по указке, норме, любое отклонение вправо-влево строго наказывается. Здесь можно провести параллель с антиутопией Е. Замятина «Мы».

В романе «Кысь» происходит смещение временных и пространственных структур, что так же характерно для антиутопии. Гипотетическое время действия – неопределенное будущее, место городок Федор-Кузмичск, бывшая Москва. Здесь также широко используются фантастика, символы, аллегии, гиперболы, устойчивые мифологемы, архетипы.

Одна из главных стилистических особенностей романа, как уж отмечалось- это его интертекстуальность.

Интертекстуальность романа «Кысь» проявляется и в его апелляции к жанрам народного словесного творчества (легенды, народные сказки и т.п.). Толстая создает особый сказочный мир.

Главная особенность этого мира в том, что фантастичное здесь плавно переходит в естественное, при этом, правда, теряя символ «чуда». Чудом же здесь является естественное для читателя. К примеру, в романе «Кысь» «необычные» куры Анфисы Терентьевны были задушены жителями Федоро-Кузмичьска, хотя читатель понимает, что они-то были совершенно нормальны. Фантастические начала, переплетенные с реальностью в «Кыси», напоминают «Мастера и Маргариту» Булгакова, где мир реальный не отделен от мира фантастического, они - единое целое. Один из таких легендарных образов - страшная Кысь, рассказ о которой создан как народная легенда, например, можно сравнить страшные рассказы о леших, водяных и прочей нечисти, которой изобилует русский фольклор. Если же говорить о значении этого образа, некоторые исследователи считают, что Кысь - это сочетание всех низменных инстинктов в человеческой душе. Другие говорят, что Кысь - прообраз русской мятущейся души, которая вечно ставит перед собой вопросы и вечно ищет на них ответы. Не случайно именно в минуты, когда Бенедикт начинает задумываться о смысле бытия, ему кажется, будто к нему подкрадывается Кысь. Наверное, Кысь - что-то среднее между прообразом вечной русской тоски (а Кысь кричит в романе очень тоскливо, грустно) и человеческим невежеством. В русском человеке эти два качества почему-то очень хорошо сочетаются. Живет, по слухам, в северных дебрях (так и хочется добавить: «в страшных муромских лесах»), заманивает голубчиков в самую чашобу и коготком главную жилку вытягивает, и становится голубчик беспмятным - вот чего больше всего на свете боится Бенедикт: этот страх даже больше его страха остаться вообще без чтива. А еще, тоже по слухам, далеко на востоке живет белая Княжья Птица Паулин с глазами в пол-лица и с «человечьим красным ртом», и так-то она себя любит, и так-

то она красотой своей любит, что голову поворачивает и всю себя обцеловывает. Их образы как будто остаются за рамками основного сюжетного повествования, но упоминаются настолько часто, что любознательный читатель начинает догадываться: а уж не является ли Кысь нематериализованным воплощением бессознательных человеческих страхов, а Княжья Птица Паулин – отображением их надежд и подсознательной жажды красоты жизни? Этаким преломленным в воображении Ад и Рай? В придуманном же Толстой мире общество находится на примитивном научном уровне. В результате Взрыва повредился сам язык, пропала грамотность, все слова с абстрактным значением и иноземного происхождения искажены. В Федоре-Кузьмичке бытуют древние мифологические представления о мире (вера в лешего, русалку, лыко заговоренное, Рыло, поэтический миф о Княжьей Птице Паулин).

Интертекстуальность воплощается также в языковой плоскости текста, в котором присутствуют почти все языковые уровни: высокий, нейтральный, разговорный и просторечный. По мнению Н. Ивановой, в романе «авторская речь намеренно вытеснена словами героев – сентиментальным (Бенедикт). Вот пример такой речи: *«С Бенедиктом в Рабочей Избе и другие писцы рядом сидят. Оленька, душечка, рисунки рисует. Хороша девушка: глаза темные, коса русая, щеки- как вечерняя заря, когда к завтраму ветра ожидаем, - так и светятся. Брови - дугой, али, как теперь ведено будет звать, коромыслом; шубка заячья, валенки с подошвами - небось семья знатная < > Как к Оленьке подступишься? Бенедикт только вздыхает да искоса поглядывает, а она уж знает, лапушка: глазыньками моргнет да головкой-то эдак подернет. Скромница».* Также присутствует речь официальная (указы набольшего мурзы, а потом и Главного Санитара): *«Вот как я есть Федор Кузмич Каблуков, слава мне, Наибольший Мурза, долгих лет мне жизни, Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плотник, и как я есть в*

непристанной об людях заботе, приказываю...». Роман написан и псевдонародным, стилизованно фольклорным: *«Вот, стало быть, мимо ихней слободы пробежишь, бросишь чем али так – и на трясиноу. За неделю ржавь свежая подросла, красноватая али как бы с прозеленью. Ее курить хорошо. А старая побурей будет, ту на краску али на брагу больше применяют. Вот в сухой листик мелкой ржавки напехтаешь, самокруточку свернешь, в избу какую постучишь, огоньку у людей спросишь».* Нередки слова-монстры, такие как ФЕЛОСОФИЯ, ОНЕВЕРСТЕЦКРЕ АБРАЗОВАНИЕ РИНИСАНС и тому подобное, слова - обломки «старого языка» (язык образованщины). По нашему мнению, здесь можно усматривать предостережение, тревога за состояние современного русского языка, который может превратиться в такого же монстра без норм и правил. Что же касается синтаксиса, то Н. Иванова считает, что «синтаксис возбужденный, бегучий, певучий, - всякий, кроме упорядоченно-уныло-грамматически правильного». Мы можем отметить, что синтаксис текста Толстой характерен для сказовой формы, где часто используются простые предложения и инверсия. Это синтаксис русского народного фольклора.

Для романа Т. Толстой характерно также смешение слов разных уровней. По мнению Е. Гошило: «смешивая слова разных уровней даже в пределах маленького словаря, мы получаем стилистический оксюморон, это производит определенный эмоциональный эффект. Вы получаете нечто живое возбуждающее эмоции. Хорошие писатели работают на определенных сдвигах между уровнями, постоянно используя их комбинации. Индивидуальный стиль писателя прежде всего проявляется в этом выборе, это – мера его вкуса, чувства гармоничного баланса или намеренной дисгармонии». Несмотря на то, что в романе «Кысь» присутствует множество интертекстуальных элементов, на наш взгляд, нельзя рассматривать его как чисто игру автора с текстами. Интертекстуальность в данном случае является не самоцелью, а средством,

с помощью которого Т. Толстая соединяет все взаимосвязывающее в художественной реальности воедино, подражая и пародируя их для достижения наибольшего художественного эффекта и иронической силы.

Единство произведений Т. Толстой очевидно, проявляется прежде всего в стилевом плане. И рассказы, и роман Т. Толстой глубоко интертекстуальны: переработка темы, использование элементов «известного» сюжета, явная и скрытая цитация, аллюзии, реминисценции, заимствование, пародия и другие приемы присутствуют в обоих жанрах. Как отмечает Б. Парамонов: «Татьяна Толстая не то что изменила свою манеру, отнюдь нет, но развернула ее в крупную форму: написала роман». Особую роль в романе играет цитата. Можно сказать, что весь роман практически построен на всевозможных цитатах. Цитата здесь выполняет функцию и элемента пародии на культурную жизнь Федор-Кузмичска и самого Мурзы, с его претензией на гениальность, и служат культурными ориентирами, играют роль аллюзий и реминисценций, давая читателю широкое пространство для размышлений над проблемами романа. И, действительно, в ткань романа, созданного Т. Толстой, искуснейше вплетены бесчисленные нити явных и скрытых литературных цитат: от Библии до Окуджавы. Слепцы, т.е. слепые певцы, распевают арии из «Кармен» и песни Гребенщикова. Убогие мысли главных героев плавно чередуются с возвышенными строками из Лермонтова, Цветаевой, Мандельштама, Блока, Пастернака... Имя Пушкина, самый образ его, равно как и то, что им написано, стоит здесь на особом месте: от набившего оскомину рефрена «Пушкин - это наше всё» до рукотворного памятника ему, вырезанного Бенедиктом под руководством Никиты Иваныча из древесины дубельта. Означенный памятник играет в романе чуть ли не самую важную роль: и идейную, и сюжетную, и композиционную. Неграмотные голубчики, т.е. обычные люди, привязывают к его шее веревки, тянущиеся к заборам, и развешивают белье. На пересечении сюжетных линий всенепременно оказывается

деревянный идол. Наконец, казнить Никиту Иваныча должны не где-нибудь, а привязав к дубельтовому туловищу Пушкина, чтобы сгорели оба, но разве можно сжечь Литературу и Традицию? Оба, хотя и изрядно обгоревшие, остаются живы отныне и во веки веков.

Эта сцена, кроме того, представляет собой реминисценцию античного мифа - мифа о птице Феникс, никогда не умирающей и возрождающейся из пламени, а так же библейскую легенду о воскрешении праведников и вознесении их на небо.

Так же нужно отметить еще одну особенность текста романа. Он изобилует авторскими неологизмами: огнецы, ржавь, червыри, дубельт, кысь и так далее. Этот прием так же связан с проблематикой романа. Толстая таким образом показывает, эволюцию общества и слова, с одной стороны - создание нового, с другой стороны - забвение уже созданного. У автора в романе этот процесс происходит под знаком минус.

Произведения Т. Толстой сохраняют внутреннее единство и в том плане, что идеи ее романа заложены уже в ее публицистике. Например, критик А. Агеев выделяет статьи Толстой, из которых, собственно, и вырос роман «Кысь». В романе «Кысь» затрагивается вопрос о тоталитаризме, о «государственном уме» – вспомним эпизоды о назначении государством праздников и правил их отмечания. Этой проблеме посвящен также эссе Т. Толстой «Женский день».

Единство творчества Т. Толстой заключается также в том, что и в рассказах, и в романе происходит некая трансформация мифов в сказки. Более того, по наблюдению Е. Гоцило, стиль художественного творчества Т. Толстой вполне соответствует образу писателя как оратора, критика, журналиста, уровень ее интервью и некоторых примеров публицистики соответствует уровню ее рассказов. Т. Толстая просто перенесла свои авторские художественные приемы в другие жанры. Эти главные особенности прозы Толстой озорной юмор, гротесковость, живая образность и тяга к повествовательности.

Единство произведений Т. Толстой не означает однообразие ее творчества. Наблюдается эволюция творческого пути и развитие художественного сознания, которое заключается в следующем.

Во-первых, создание романа «Кысь» означает расширение круга интересов писателя и увеличение масштаба видения. Если критики говорят о тяге к «вечным темам» Толстой, о ее метафизических склонностях и об аполитичности ее рассказов, и о том, что советские реалии, такие, как жилищная проблема, магазины, пища, очереди, черный рынок и теневая экономика и т.д., служат лишь «привычным фоном» произведений, то, как мы выяснили, в романе «Кысь» автор становится лицом к лицу с этими вопросами. Роман практически коснулся всех сторон социальной жизни и даже может быть назван «энциклопедией» современной русской жизни.

Во-вторых, если в рассказах Т. Толстая ставит цель только изображать жизнь, описать темные ее стороны и невезущих в ней людей, т.е. показать «что», то в романе «Кысь» она пытается ответить на вопрос «что делать?». Путем создания положительного героя Никиты Иваныча она намерена, на наш взгляд, указать на путь разрешения проблем.

В-третьих, в технике повествования произошло некоторое смещение акцентов. Если в рассказах постоянно подчеркиваются авторская речь или авторские слова в виде несобственной прямой речи и разных «вставных» сюжетов, то, по мнению критика Н. Ивановой, «так называемого авторского слова, авторской интонации в романе нет».

«Кысь», несмотря на броскую цитатность, деконструирует центральный миф русской культуры. Традиции - ожидание от книги (а шире: культуры) высшего и спасительного знания о жизни. Однако в отличие от иных оппонентов «литературоцентризма», Толстая далека от цинического восторга разрушения. Для нее (и ее героя) то, что неуклюже называется «литературоцентризмом», составляет смысл, радость и неотъемлемую красоту существования. Испытание этой идеи не может не быть мучительно драматичным.

В «Кыси» разворачивается та же, что и в рассказах Толстой, трансформация авторитетных мифов культуры в сказочную игру с этими мифами, тем самым образуя некую мифическую реальность. Ту остраняющую роль, которую в рассказах играло детское сознание, в романе сыграл Взрыв - всех (или почти всех) превративший в детей, отбросив в первобытное состояние (в романе буквально недавно было заново изобретено колесо). Именно Взрыв создает мотивировку, позволяющую всю прошлую, настоящую и, возможно, будущую историю, культуру и литературу России представить как одномоментно существующие в едином, постисторическом пространстве - после катастрофы, уничтожившей всю предыдущую цивилизацию и оставившей одни Последствия. С другой стороны, сами эти Последствия выглядят не столько страшно, сколько баснословно, точнее, сказочно: летающие зайцы и курицы, ядовитые яйца, охота на мышей и неведомых агнцев, кошачьи когти у Главного Санитара и его семейства, женитьба героя на принцессе, оказавшейся оборотнем, присутствие на заднем плане страшной и невидимой Кыси, а главное – сказочная интонация повествования; все это представляет собой масштабную экспликацию сказочных мотивов, знакомых по новеллистике Толстой.

Однако в отличие от рассказов, в центре которых всегда невидимо возвышалась фигура творца – сочинителя реальностей, «Кысь» помещает в центр сюжета Бенедикта, абсолютного читателя, с равным пылом поглощающего все подряд, от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от Пастернака до «Таблиц Брандеса». Этот сдвиг очень показателен, поскольку Толстую интересует именно воздействие Слова на «малых сих». Спасает ли Слово -а Шире: культура и ее мифы - или только соблазняет и обманывает? Любовь к Слову, к букве - напоминающая безусловно о гоголевском Башмачкине - приводит героя «Кыси», переписчика Бенедикта, к Санитарам, главным гонителям книги, делает его пособником тестя Главного Санитара, захватывающего место наибольшего Мурзы, но

неясно, отдает ли себе Бенедикт отчет в том, во что он впутался: начав читать, он вполуха слышит и вполглаза видит все, что не принадлежит пространству печатного слова.

Парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейшей литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют всю мировую литературу), а с другой стороны, роскошным квазипростонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью - он, тем не менее, оказывается блистательно острой книгой о культурной немоте и о слове, немотой и забвении рожденном.

В ходе выполнения этой работы нами было изучены жанрово-стилистические особенности романа Татьяны Толстой «Кысь». Опираясь на мнения критиков и исследования самого текста, а так же используя теоретическую литературоведческую базу, мы пришли к следующим выводам.

В жанровом отношении роман представляет собой антиутопию с ее признаками: 1) в романе поднимаются актуальные проблемы современной культуры, общества, экологии, так и не нашедшие своего разрешения. Это роман-предостережение, предупреждающий об опасности, которая может ожидать, если они так и не будут решены; 2) в романе смещены временные и пространственные структуры; 3) в тексте широко используются фантастика, гипербола, гротеск, символы, аллегории; 4) особый тип героя - бунтарь, но бунт не нашел своего воплощения.

В стилистическом отношении одной из роман сохранил ряд устоявшихся черт стилистики Толстой. Это сказочность, смешение фантазии и реальности, превращение культурных мифов в мифы культуры, игра с этими мифа, пародийность, ироничность. Она из главных особенностей романа «Кысь» - это его интертекстуальность. Она выражается и в выборе жанра - антиутопия, которая отсылает нас к другим подобным произведениям, в первую очередь к роману Е. Замятина «Мы»,

В. Войновича «Москва 2042», «О, дивный новый мир!» Хаксли, и «1984» Оруэлла, Рея Бредбери «457 градусов по Фарингейту». Также Татьяна Толстая апеллирует в своем романе к различным формам фольклора, будь то легенда, народная сказка. В романе так же использована сказовая манера повествования. Текст содержит слова различных стилей и пластов языка: высокой стиль, нейтральный, разговорный, просторечия, речь сентиментальная, официозная на фоне стилизованного народного фольклорного языка. При этом роман содержит и слова современного русского языка, изуродованные и обезображенные корявыми нормами, а вернее, их отсутствием. Кроме того, текст изобилует авторскими неологизмами, отражающими процесс изменения слова и общества, который носит у Толстой негативное значение, хотя и отражает известный закон - все новое стремится занять место старого.

Особую роль в романе играют цитаты. Текст романа практически построен на цитатах. Это и выдержки из Библии, и русские заговоры, и отрывки из русской классики, начиная от Пушкина и заканчивая Есениным, Маяковским, Серебряным веком и современность. Таким образом, в романе охватываются все культурные пласты, т.е. выделяется Традиция культуры. С помощью цитат автор отсылает читателя к главным проблемам, поднимаемым в романе. Так же цитирование в контексте романа создает эффект пародии, иронии, показывая несостоятельность попыток уничтожить слово, литературу, традицию.

2.3. Мистическая реальность и метод её воплощения в прозе

Л. Улицкой

Имя Л.Улицкой в ряду прозаиков, творчество которых рассматривается в диссертации, по своей известности (спрос, тиражи, количество переводов на европейские языки и пр.) занимает главенствующее место и уже потому только достойно особого внимания. Причин для его популярности великое множество, и одна из главных,

вероятно, состоит в общечеловеческих и гуманистических интонациях этой прозы. Будучи вполне конкретной, подчас даже, казалось бы, сугубо бытовой в изображаемых конфликтах, типажах, подробностях, она далеко выходит за пределы того самоценного и нередко весьма убедительного «бытовизма» и натурализма (на подобной убедительности, доведенной до края, построен весь жанр так называемой «чернухи»), которые мешают ныне российским литераторам увидеть экзистенциально значимые параметры бытия, «подводный» ход жизни. В изображении психологических неожиданностей, поворотов, нюансов быта и бытия повествование Улицкой сохраняет увлекательность, яркость и изящество, то есть свойства, способные привлечь читателя самого разного уровня.

Художественное мировосприятие Улицкой лишено изломов и прерывистости, ее нарративная техника плавна и, хочется сказать, «формально умеренна». Явно пребывая в русле модернистских настроений и пристрастий, что роднит ее прозу с Т.Толстой, Н.Садур и Л.Петрушевской, она, однако, дистанцируется от традиционного реализма, быть может, еще основательнее, чем названные авторы, но делает это совсем в ином - мало связанном с формальными поисками - направлении.

По существу, Улицкая является чуть ли не единственным в текущей русской литературе мифологом, хотя мифологическая традиция в отечественной словесности укоренена достаточно глубоко (вспомним творчество Гоголя, русских романтиков 19-го и русских символистов начала 20-го веков, а много позже, в 60 - 80-е годы прошлого столетия, - яркий взлет мифологических тенденций в многонациональной советской литературе, связанный с именами В.Распутина, А.Кима, Ч.Айтматова, О.Чиладзе, И.Друцэ, В.Санги, Ю.Рытхеу и других). Понятно, что, задаваясь вопросом о влияниях, требующем специального изучения, надо учесть и тот расцвет «неомифологизма», который претерпела на протяжении 20-го века вся мировая литература (Т.Манн и Д.Джойс, Ф.Кафка и Т.С.Элиот, М.Пруст и Ж.-П.Сартр, М.Фриш, А.Моравиа,

Дж.Апдайк, Г.Г.Маркес и латиноамериканский роман как художественное явление в целом). Понятно также, что Улицкой ближе конец 20-го века, нежели его начало. В любом случае, говоря о ее творчестве, вероятно, следует в первую очередь обратить внимание - в качестве социально-исторических и историко-литературных предпосылок мифологизма - именно на модернистское противостояние традиционному реализму, с его социологизмом и фетишизацией материалистического взгляда на историю.

«Стремление выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления этого общечеловеческого содержания было одним из моментов перехода от реализма 19-го века к модернизму, а мифология, в силу своей исконной символичности оказалась (особенно в увязке с «глубинной» психологией) удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса», - пишет Е.Мелетинский, один из самых авторитетных в России исследователей теории мифа. Он же всячески акцентирует при этом философско-метафизический характер мифа: «...наука не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п., а мифология претендует на их разрешение. «Миф дает художнику наиболее общечеловеческие темы, предоставляя ему тем самым возможность вновь обратиться к широчайшей аудитории», цитирует А.Козлов фундаментальную монографию 1970-го года американского литературоведа Г.Слокхера (по Мелетинскому - «Х.Слохера») «Мифопоэзия. Мифологические темы в литературной классике», рассматривающую мифологию не просто как литературный источник, но и как средство разрешения экзистенциальных проблем во взаимоотношениях человека с миром, обществом, искусством. «Пафос мифологизма» в литературе 20-го века (А.Козлов определяет его сильнее - как «мифоцентрический тоталитаризм». Е.Мелетинский объясняет осторожнее, «естественной реакцией на устаревший эволюционизм». Но нельзя не видеть и дополнительных к нему стимулов в

советской и постсоветской действительности, где подобная реакция на «эволюционизм» была многократно усилена художественным сопротивлением выхолощенному прагматизму марксистско-ленинской теории познания и давлению вполне реального - государственного - тоталитаризма.

Практически в каждом произведении Улицкой присутствует тот или иной мифологический мотив, отсыл, ассоциация, а подчас и целый комплекс мифологем. В то же время писательница и здесь соблюдает чувство меры: ее мифологизм не противостоит реализму, а скорее дополняет и углубляет его, придает реалистическому анализу и изображению дополнительные смыслы и глубину. Если условно включить прозу Улицкой в первый ряд мировой литературы 20-го века, то она окажется более близка к Т.Манну, нежели к Д.Джойсу. (Сравнивая Манна с Джойсом, Мелетинский подчеркивает, что Манн на новой основе «укреплял реалистический метод», тогда как мифологизм Джойса ослаблял его; что «представлению Джойса о бессмысленности истории противостояла манновская концепция ее глубокого смысла»; что Манн «видит в мифе не просто вечную сущность, но и типическое обобщение» и что «его попытка отождествлять «архетипическое» и «типическое» есть известная дань реалистической эстетике»; что, в противоположность «чисто экспериментальной манере повествования»

Глава III. Значение и место женской прозы в современном литературном процессе

3.1. Женщина как героиня женской прозы

Понятие «женской прозы» существовало достаточно давно, однако документально оно оформилось сравнительно недавно. В конце 80-х-нач.90-х гг XX века стали появляться целые сборники женской прозы, что бесспорно являлось значительным литературным прорывом. Если мы обратимся к культурологическим источникам для точного определения термина, то выясним, что женской прозой традиционно считается «социокультурный феномен, возникающий в процессе освоения женщинами публичного пространства и выражающийся в появлении литературных текстов, описывающих мир, социальный опыт и практики женщин глазами женщин». В любом случае, феномен женской прозы не только подтвердил свою актуальность в настоящее время, но и существенно обогатил мировую и отечественную литературу действительно яркими авторами, выразительными образами лирических героев и собрал уникальную читательскую аудиторию, что нельзя не учитывать при рассмотрении этого феномена.

В отношении женской прозы существует много спорных моментов, по которым до сих пор не существует единого мнения. В мировой практике создания художественных произведений этот термин появился достаточно давно, но оформился как имеющий право на существование и признание широкой общественности сравнительно недавно, что объясняется соответствующими социально-политическими преобразованиями в обществе (прежде всего, в европейской и американской литературе).

Женскому движению XIX века в Западной Европе сопутствовал феномен так называемой женской литературы: Ж. Санд, Дж. Эллиот, Ш. Бронте, Дж. Остин, которые открыли в своих романах новый мир – жизнь и мировоззрение, мироощущение женщины, описанный ее глазами. Новые

авторы отстаивали право женщины на самостоятельный выбор судьбы и предлагали обществу новые темы и образцы поведения. Как самостоятельный социокультурный феномен женская проза зародилась в основании эмансипационных маргинальных процессов.

Специфические черты женской прозы изначально были выделены в творчестве ряда зарубежных авторов-женщин, в содержании их популярных бестселлеров, и лишь несколько позднее появились исследования специфики отечественной женской прозы (В. Токарева, Е. Чижова, М. Трауб, И. Грекова, Е. Вильмонт, Л. Улицкая, Т. Толстая, Д. Рубина и другие).

Если рассуждать об особых составляющих классической женской прозы, можно отметить такие ее черты как: высокий (по сравнению с мужским взглядом) психологизм восприятия мира, особенно – сферы человеческих отношений, наличие своеобразного контраста в этом восприятии: особая ранимость и уникальная решительность в критических ситуациях (женщине присуще стремление объединять в себе собственно женское и мужское начала, в отличие от некой мужской брутальной «одномерности»). Исследователи выделяют также интуитивность поиска путей разрешения большинства жизненных ситуаций – в то время как лирические герои мужских произведений чаще прибегают к логическому пути выхода; женщинам также свойственна склонность принимать решение на основании совета, совещания – что также находит отражение в поступках героев женской прозы. Женская проза чаще апеллирует к парадоксальным разрешениям ситуаций, к не просто неожиданному финалу, а к тому из возможных выходов, который представляется читателю абсурдным. Впрочем, внимательный читатель распознает особую логику в таком выборе решения ситуации. Такими парадоксальными выходами богато творчество, например, Виктории Токаревой («Ни сыну, ни жене, ни брату» и другие рассказы) или Людмилы Улицкой («Сонечка»).

Общими чертами женской и мужской прозы, как ни парадоксально, выступают попытки передать взаимообусловленность отношений мужчины и женщины, и автор-мужчина, и женщина-прозаик одинаково тонко чувствуют эту исконную потребность друг в друге, но передают свои переживания немного по-разному. Так, если для женщины (тем более современной) потребность в «надежном мужском плече» уступает желанию просто быть кому-то нужной, и эту необходимость могут заменить, например, дети или подруги, то для мужчины (в литературном представлении) значительно чаще, как ни странно, для его душевной целостности и гармоничности нужна именно женщина, а не, скажем, друзья или дети. Соответственно, и в произведениях мы немедленно почувствуем эту разницу.

Удивительный парадокс отмечают исследователи в подлинно интимной сфере взаимоотношений двоих – если ранее в «излишнем эротизме» упрекали больше авторов-мужчин, списывая это на естественно-физиологические причины, то в настоящее время в довлеющей чувственности, иногда граничащей с абсурдом, упрекают многих женщин-авторов, в том числе Т. Соломатину, Г. Полякову, В. Шарп, Н. Нестерову.

В мировой литературе начала двадцать первого века мужчина более не представляется защитником женщины, кормильцем семьи или даже воспитателем детей. Более того, его точная социальная роль еще не определена, а сам он в силу растерянности не в состоянии найти ее, и это, бесспорно, его гнетет. Может ли теперь помочь ему женщина? Ответ на этот вопрос каждая женщина-автор дает по-своему. В любом случае, оба вида прозы успешно борются друг с другом за право существования в широкой читательской аудитории, и уже ясно, что исходом будет являться ничья.

Если судить объективно, отличия отечественной женской прозы от зарубежной не так уж велики. Если первая стремится подчеркнуть уникальность существования изначально свободолюбивой, гордой и

независимой русской души в женском облике в условиях обычного «приписывания женщины к сковороде и подгузникам», то вторая давно осознала и показала потрясающий разрыв между таким естественным женским стремлением к самораскрытию и самореализации личности и сложившимся ходом вещей, когда женщина «хочет и не может, стремится и остается с чувством фрустрации». Принципиальная разница, пожалуй, как раз в демонстрации мужской самобытности глазами отечественных и зарубежных авторов. Все-таки и первые течения феминизма (ранее суфражистские мотивы) и изменяющееся законодательство во всем мире хотя и несколько уравнивают варианты написания женской прозы в мире, но показывают, что в настоящее время под пристальным вниманием мировой читательской аудитории находится поведение именно мужчины – как на его собственном жизненном пути, так и во взаимоотношениях с женщиной. И в этом заключается уравнивающая оба типа женской прозы суть: мужчина в представлении авторов-женщин растерян и находится в крайнем недоумении – как в области восприятия себя самого, так и в отношении поиска «правильных» путей взаимодействия с другими мужчинами, любимыми женщинами и собственными детьми.

В отечественной женской прозе отчетливо выделяется линия «судьба женщины в русской истории», вообще, тема удела русской женщины очень сильна и всегда отчетливо прорисована. Обычно характер отечественной героини преломляется через систему нашего воспитания, имеющего, бесспорно, устойчивые патриархальные основания. Так, страдания героя-мужчины даже в женской прозе показаны как нечто экстраординарное (если мужик спивается, то под конец, если задержали зарплату кормильцу семьи – это приобретает в произведениях масштаб поистине высокой трагедии), и по сравнению с этим ежедневные, превращающиеся в постоянно-жизненные бытовые и экзистенциальные трудности героини женского пола (вопросы поиска денег, беспокойство по поводу самоопределения, устройства быта и создания семьи) кажутся более

легкими, хотя это зачастую не так. Вообще, тему жизненного самоопределения героини-женщины изначально реже поднимают именно отечественные авторы. Другое дело – в женской прозе, когда автор сама является женщиной, а значит, способной нетривиально взглянуть на ситуацию непростого проживания русской женщины в нашей стране.

Зарубежная женская проза изначально проявила себя более дерзко, что объяснимо с точки зрения протекающих за рубежом (прежде всего, в Европе и Америке) социально-политических процессов. Сама женщина-автор является там более свободной и, следовательно, ведет себя более дерзко в отношении используемых литературных приемов и средств. Так, например, мы видим, что поведение героев-женщин в произведениях таких авторов как Дж. Уайнер, Э. Пирсон, К. Бушнелл, И. фон Кюрти, Л. Джуэлл, А. Браун, С. Сассман более богато феминистическими настроениями во взаимоотношениях с героями-мужчинами, в самостоятельном решении жизненных ситуаций. Более того, им чаще присущи командные нотки в критических ситуациях, требующих незамедлительного реагирования – сравним с чаще пассивным, покорным поведением русских героинь.

3.2. «Женская проза» в контексте современной литературы

Современная женская проза активно заявила о себе в конце 1980-х начале 90-х г.г. И до сих пор дискуссии о ней не умолкают. Существуют разные точки зрения на вопрос о том, имеют ли право тексты, написанные женщинами, рассматриваться как самостоятельная область словесности. Для осмысления явления женской прозы с середины 90-х годов в литературоведении начинает использоваться термин «гендер». «Гендерные исследования в различных областях показали, что тот набор поведенческих и психологических характеристик, который традиционно расценивался как исконно женский или исконно мужской, зачастую являет

собой не что иное, как поло-ролевой стереотип, социокультурный конструкт. Употребление этого понятия переносило акцент на взаимодействия между полами с учетом всей сложности их биологических, психологических, социальных и культурных особенностей»¹

Выделение «женской прозы» в контексте современной литературы обусловлено несколькими факторами: автор – женщина, центральная героиня – женщина, проблематика так или иначе связана с женской судьбой. Немаловажную роль играет и взгляд на окружающую действительность с женской точки зрения, с учетом особенностей женской психологии. «Женская проза» официально была признана литературным явлением в конце XX века и сегодня выделяется как устойчивый феномен отечественной литературы. Творчество писательниц анализируется, публикуются специальные исследования, рассматривающие различные аспекты женской прозы, проходят дискуссии, собираются конференции. Явление исследуется филологами, историками и социологами. Решаются вопросы о том, существуют ли особые женская эстетика, женский язык, женская способность письма. Но, в основном, исследователи приходят к выводу о том, что в «женской прозе» происходят те же самые процессы, что и в остальной литературе, процессы, направленные на поиск новых отношений в искусстве и новых приемов их фиксации. Критик и писательница О. Славникова считает, что женщины практически всегда выступали первопроходцами в открытии нового содержания. Сегодняшний расцвет женской прозы в России свидетельствует о том, что литература в стране есть и будет: «Почему возникновение женской прозы... противоречит концу литературы? Потому что женщина никогда не идет на нежилое место. В женской генетической программе не заложено быть расходным материалом эволюции. В экстремальной ситуации, когда мужчина обязан погибнуть, женщина обязана выжить».²

¹ Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. 2000. №3. С.173.

² Чупринин С. Два мнения // Литературная газета. 1989. №6, с. 4-11.

Многие критики (Н.Габриелян, М Абашева и др.) считают, что вести речь о женской литературе нужно не в контексте «деления» литературы на мужскую и женскую, а лишь подразумевая расширение литературного наследия за счет утверждения самобытности и творческой индивидуальности пишущих женщин.

О. Гаврилина связывает понятие «женская литература» с двумя основными значениями: «...в широком смысле - это все произведения, написанные женщинами, вне зависимости от того, придерживается ли автор в своем творчестве позиций феминизма или следует патриархальным традициям. И в узком понимании - это круг текстов, в основе которых лежит собственно женский взгляд на традиционные общечеловеческие проблемы (жизни и смерти, чувства и долга, взаимоотношения человека и природы, семьи, и многие другие)».¹

То, что на литературном горизонте появились такие талантливые и разные писательницы, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Людмила Улицкая, Виктория Токарева и др., сделало актуальным вопрос о том, что такое «женская литература» и как она вписывается в контекст современной литературы в целом. Появляются разнообразные формы «женской прозы», среди которых наиболее часто используются социально-психологический, сентиментальный роман, роман-жизнеописание, рассказ, эссе, повесть.

Свойством современности можно считать повышенную публицистичность, злободневность, усиленную экспрессивность женской прозы. Отличительной особенностью является и то, что большое значение приобретают в произведениях писательниц вопросы, связанные с мечтой, счастьем, любовью и детством. Появляется новый тип героя и новая реальность, неповторимый художественный мир. Новая проблематика и поэтика обусловили создание произведений, где женщина выступила

¹ Гордович К. Д. История отечественной литературы XX века. Пособие для гуманитарных вузов. СПб., 2000.

главным действующим лицом, а не только выразителем авторской идеи. Сегодня можно говорить о том, что русская женская проза выделилась как устойчивый значимый феномен современной литературы, вызывающий глубокий интерес среди читателей и критики, благодаря своим высоким творческим достоинствам.

Основная тематика женской прозы охватывает проблемы семьи, контраста детства и взрослой жизни, темы «утраченного рая», поиска смысла жизни, связи личности и общества, проблемы «маленького человека». Как сказала в одном из своих интервью Людмила Улицкая: «Мир мужской и мир женский – разные миры. Местами пересекающиеся, но не полностью. В женском мире большее значение приобретают вопросы, связанные с любовью, семьей, детьми».¹

Мотив дома, семьи является центральным в творчестве Людмилы Улицкой. «Природа её произведений такова, - пишет М. Золотоносов, — что всё в них постоянно колеблется между семейным (по образцу XIX века) и женским романом современной поп-культуры, в котором выражены «женские мечты» и даются перечни типовых обид и желаний. Улицкая адаптирует классическую романную форму к современным привычкам «лёгкого потребления», переводит её на язык сегодняшней культуры».

Роман Улицкой «Медя и её дети» касается не только семейных, но и глубинных человеческих связей, которые навеки скрепляют отношения. Писательница раскрывает тему женского бытия на фоне стремительно сменяющихся друг друга исторических эпох. Как отмечает критик Т. Ровенская, роман является тем редким для современной женской литературы случаем, когда писательница не только выбирает женщину главной героиней, но и выносит ее имя в название произведения. Исследователь уверена, что «...по замыслу писательницы название произведения было призвано заговорить прежде, чем заговорят его

¹ Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. 2000. №3. С.173.

страницы. Поэтому едва ли можно объяснить случайностью то, что Улицкая выбрала для своей героини имя, которое несёт многоуровневую культурную коннотацию, восходя к легендарной и героине Коринфского эпоса Медеи. Но Медея Улицкой лишена не только черт яростной менады, но и потомства. Она не убивает своих сыновей, а собирает вокруг себя детей и внуков своих многочисленных братьев и сестер. Основная жизнь Медеи вращается вокруг её дома и семьи - основных составляющих её бытия. Это бытие и представляет собой символическую модель мира женщины, которую по-своему реконструирует писательница». Роман Улицкой резко выделяется на фоне произведений современной литературы освещающих семейную тему, где авторы пишут в основном о распаде семьи, о непрочных или неполных семьях, о том, как рушатся отношения. Медея Улицкой становится душой, объединяющим центром большой семьи.

Одной из основных проблем в произведениях Людмилы Петрушевской является проблема «отцов» и «детей», вечная проблема преемственности поколений. Критики Н.Лейдерман и М.Липовецкий полагают, что писательница выражает в своем творчестве катастрофический кризис семьи как социального института: «Драматическая ситуация у Петрушевской всегда обнажает искаженность человеческих отношений, особенно в семье или между женщиной и женщиной; ненормальность и патологичность этих отношений неизменно приводит её персонажей к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества»¹.

Обращаясь к различным жанрам, Л. Петрушевская решает основную творческую задачу: писательница прослеживает, как происходит деформация личности под влиянием среды, пытается раскрыть внутренний мир современного человека, показав его в исключительно сложных

¹ Тартаковская И. Социология пола и семьи. Самара, 1997.

жизненных обстоятельствах; она видит его в самом разном обличье – от привычного до невероятного. Эта особенность прозы Петрушевской становится очевидной после прочтения повести «Маленькая Грозная», тоже по-своему поднимающей тему семьи.

Главная героиня повести изгоняет семьи своих детей во имя идеи сохранения очага. Ради того, чтобы не позволить растащить имущество семьи, разменять для всех 150-метровую квартиру, она проявляет чудеса стойкости: выгоняет из дома старшего сына с беременной женой, родившей, едва отъехав от дома; выгоняет младшего парализованного сына, не позволив ему взять из семейного гнезда даже одеяло, чтобы прикрыть ноги; не пускает на порог в голодном 1944-ом двух бездомных сирот - дочерей лучшего друга своего мужа и т.д. Как отмечает М.Черняк, «Персонажи Петрушевской проживают трудную, несчастливую жизнь, а условия существования притупляют их чувства. Мир Петрушевской – это, действительно, «изнаночный мир», болезненный и угрюмый, не приукрашенный благородными чувствами и порывами души. Герои Петрушевской часто физически несовершенны или одержимы душевной болезнью; писательница именно с помощью таких персонажей обнажает несовершенство мира, то самое чеховское «отступление от нормы», которое дает возможность яснее и объемнее увидеть саму «норму».

Для произведений Татьяны Толстой характерна постановка проблем, касающихся общечеловеческих вопросов бытия, «вечных» тем добра и зла, жизни и смерти, выбора пути, взаимоотношений с окружающими людьми, осознания себя и своего предназначения.

В этой связи интересна мысль, высказанная В. Славиной, которая отмечает, что у Толстой звучит явная тоска по утерянным гуманистическим ценностям в искусстве, что, по мнению критика, является одним из первых признаков возвращения русской литературы к ее духовности и жизненной правде.

Специфика мироощущения Т. Толстой обуславливает единство публицистических и художественных текстов писательницы. Практически все исследователи справедливо отметили, что персонажи Татьяны Толстой являются чаще всего мечтателями, зависающими между реальностью и миром своих несбыточных грез. В этом плане эссе «Квадрат» и «Женский день» построены сходным образом. «Существует прекрасный мир мечты, где все гармонично и нет ни малейшего дефицита красоты, духовности, взаимной любви и продуктов питания. Этому чудесному раю противостоит грубая и пошлая эмпирическая реальность, практически не отличимая от преисподней. Поскольку божественная гармония недостижима, приходится адаптироваться к действительности»¹.

Авторская позиция Татьяны Толстой проявляется в выборе героев-рассказчиков и парадоксальности точек зрения на мир. В произведениях Татьяны Толстой часто в сатирическом свете демонстрируется абсурдность многих сторон жизни, но одновременно показывается и высота нравственных идеалов русского народа (эссе «Квадрат», «Главный труп», «Неугодные лица», роман «Кысь», рассказы «Ночь», «Соня», «Круг»).

Творчество Татьяны Толстой находится в одном ряду с выразителями той тенденции современной русской литературы, которая заключается в синтезе определенных черт реализма, модернизма и постмодернизма.

Женская проза отражает характерные черты современного искусства, подводит итоги эстетическим исканиям всего столетия, своими художественными экспериментами и стилевыми открытиями намечает перспективу культуры будущего. Русская женская проза отражает страстный мучительный поиск идеала, поскольку это – главный смысл творчества каждого истинного художника слова. Любые пути раскрытия

¹ Габриэлян Н. Ева это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. 4. С. 31-71.

типологии женского творчества будут способствовать более глубокому проникновению в природу женского творчества, что и составляет задачу современной науки о литературе. Исследование специфики женской прозы будет способствовать ее дальнейшему утверждению и развитию в русле литературного процесса.

3.3. Значение и место женской прозы в современном литературном процессе

Отечественная литература новой волны появилась в 70-х годах прошлого века и была весьма неоднородна; зачастую авторов объединяла только хронология создания произведений и поиск новых литературных художественных форм. К женской прозе сразу отнесли достаточно самобытные и яркие произведения Виктории Токаревой, Людмилы Петрушевской, Галины Щербаковой, Татьяны Толстой, позднее Екатерины Вильмонт и других авторов. Однако, подлинное признание «литература для домохозяек» приобрела после того как облачилась в рамки психологизма. Он присущ и отечественной, и зарубежной женской прозе и имеет схожие черты:

- сравнительно простая разработка сюжета;
- как правило, авторские симпатии и антипатии четко различимы, поверхностны и не всегда обоснованы;
- преобладание в тексте бытовых разговоров при отсутствии глубоких логических предпосылок, а также значительное упрощение производимых выводов;
- преобладающий в повествовании сентиментальный психический настрой героев и самого автора;
- часто встречается явление стилистической неопределенности и некоей девальвации слов в тексте.

Так, в повести В. Токаревой «Ничего особенного» иллюзорная сказочность восприятия мира как бы помогает читателю ощутить зыбкость

устоев мироздания глазами героини, способствует вживлению в ее образ. Эту же высокую психологичность женской прозы ей часто ставили в упрек позднее. Очень часто эта бытовая психология некоторым читателям кажется чересчур упрощенной, даже примитивной. Иногда она уводит героев в другие – фантазийные – миры («Ни сыну, ни жене, ни брату» В. Токаревой, «Сонечка» Л. Улицкой). Однако, главная заслуга женской прозы в том, что она обращена и посвящена бытоописанию простых людей, и полностью пронизана их мироощущением. Можно даже сравнить это пронзительное в своей тонкости восприятия мира ощущение с тонким внутренним миром чеховских героев, или маленьких людей Гоголя. То есть женская проза особым способом проложила литературный мост от прозы прошлых веков к современной литературе. И уже поэтому нельзя считать ее вклад незначительным.

Автолитературоведение женщин-писательниц, исследующих феномен женской прозы, в статьях О. Славниковой, М. Арбатовой, С. Василенко, Н. Габриэлян, Л. Петрушевской повествуют о проблеме пространства в современной русской женской прозе, которая выходит за рамки писательской рефлексии и является сегодня одним из самых глубоких исследований данного феномена.

Существующий расцвет женской прозы в России, по мнению критика и писателя Ольги Славниковой, говорит о том, что литература в России есть и будет: «Почему возникновение женской прозы... противоречит концу литературы? Потому что женщина никогда не идет на нежилое место. В женской генетической программе не заложено быть расходным материалом эволюции. В экстремальной ситуации, когда мужчина обязан погибнуть, женщина обязана выжить», «Так или иначе, женская проза создается и распространяется; появление писательниц в той профессиональной среде, которую прогнозисты нового тысячелетия уже объявили стайкой леммингов, бегущих топиться, свидетельствует о небезнадежных перспективах художественной литературы».

Неизбежная саморефлексия женщин-авторов порождала вначале скептическое отношение читательской аудитории к безмолвному призыву серьезно отнестись к женскому литературному творчеству и потребностям женщин в целом. Так, отечественных и зарубежных авторов обвиняли в «писательском эгоизме» и неумении расширить рамки собственного представления о мире, впитав взгляды и ценности иного (мужского) видения. Впрочем, эту же ограниченность ставили в упрек и мужской прозе.

Интересно то, что, преодолевая эту ограниченность, женская проза впитала в себя практически все возможные темы, включая глобально-философские – жизнь и смерть, неизлечимые болезни, самоопределение, связь поколений, фрустрация, социальная борьба, преодоление бытовой пошлости жизни, даже фантастические элементы, такие как нашествие инопланетян или ирреальные условия существования (как в «Дне без вранья» В. Токаревой). То есть, авторы наглядно и весьма убедительно доказали всеохватываемость литературных тем женской прозой.

Наконец, хочется отметить также некоторые общие черты, которые примиряют современную отечественную и зарубежную женскую прозу, а также роднят оба вида с мужской. Так, в последние десятилетия авторский язык претерпел существенные изменения. И у мужчин, и у женщин-авторов он стал отражать большей частью лишь существенные моменты мировосприятия, стал лаконичнее, более целенаправленным, хотя и пестрит завуалированными метафорами. Использование гипертекста также наблюдается практически во всех современных литературных жанрах. Однако уникальность женской прозы в том, что именно женщины показывают мир своих героев через сложную призму глубинного понимания мотивов их действий, всепрощения и жертвенности на бытийно-сюжетном уровне, что не может не обладать особой трогательностью, к которой, собственно, и стремится их читатель.

Поскольку самобытность существования женской прозы на сегодняшний день уже не вызывает такого скепсиса, она, будучи признана мировым литературным сообществом в качестве уникального феномена, показала удивительный мир человеческой души глазами женщины-автора. Специфическими чертами женской прозы являются отстраненность от злободневных политико-экономических страстей, повышенное внимание к тонкостям повседневной жизни современного человека – будь то мужчины, женщины или ребенка, чья душа является не менее сложной и загадочной, чем глобальные катаклизмы современности. Женская проза не ставит задачей покорение литературного Олимпа, но нередко ей удается скромно и незаметно решить самые главные мучающие человека вопросы его взаимоотношений с окружающим миром.

Хотя некоторые критики до сих пор не определились в своем отношении к данному феномену, как, например, С. И. Пономарев, утверждающий одновременно, что «общество цивилизуется... только при содействии женщин» и тут же опровергающий это своим «природа уделяет женщинам искру таланта, но никогда не дает гения», такие известные критики как Гилберт и Губар видят в развитии женской прозы глубокое будущее, и сравнивают ее с социально-психологическим зеркалом, отмечая женское драматическое состояние разрыва: желание соответствовать мужским социальным представлениям о женщине и одновременное желание отвергать эти нормы и представления.

Классические исследования женской прозы Э. Шоуолтер, С. Гилберт и С. Губар показывают, ее основной формой является автобиографическое письмо, на основе которого строятся жанры новеллы, повести, дневника, мемуаров, поэзии. Однако сами исследователи признают неуклонный рост и развитие женской прозы и предполагают ее активное жанровое расширение.

Заключение

Поскольку самобытность существования женской прозы на сегодняшний день уже не вызывает такого скепсиса, она, будучи признана мировым литературным сообществом в качестве уникального феномена, показала удивительный мир человеческой души глазами женщины-автора. Специфическими чертами женской прозы являются отстраненность от злободневных политико-экономических страстей, повышенное внимание к тонкостям повседневной жизни современного человека – будь то мужчины, женщины или ребенка, чья душа является не менее сложной и загадочной, чем глобальные катаклизмы современности. Женская проза не ставит задачей покорение литературного Олимпа, но нередко ей удается скромно и незаметно решить самые главные мучающие человека вопросы его взаимоотношений с окружающим миром.

Хотя некоторые критики до сих пор не определились в своем отношении к данному феномену, как, например, С. И. Пономарев, утверждающий одновременно, что «общество цивилизуется... только при содействии женщин» и тут же опровергающий это своим «природа уделяет женщинам искру таланта, но никогда не дает гения», такие известные критики как Гилберт и Губар видят в развитии женской прозы глубокое будущее, и сравнивают ее с социально-психологическим зеркалом, отмечая женское драматическое состояние разрыва: желание соответствовать мужским социальным представлениям о женщине и одновременное желание отвергать эти нормы и представления.

Классические исследования женской прозы Э. Шоуолтер, С. Гилберт и С. Губар показывают, ее основной формой является автобиографическое письмо, на основе которого строятся жанры новеллы, повести, дневника, мемуаров, поэзии. Однако сами исследователи признают неуклонный рост и развитие женской прозы и предполагают ее активное жанровое расширение.

Творчество Л. Петрушевской, Т.Толстой и Л.Улицкой - яркая страница постмодернистской «женской» прозы, и недаром вызывало вокруг себя много шума и споров. Яркая, «нескромная» манера письма, выбор тем, сюжетов, героев, а также странность авторского к ним отношения, когда сострадание вовсе не отменяет иронии, даже ехидства, а жесткая трезвость - романтической приподнятости»- всё это оживляло читательское воображение.

Поэтому в своей работе мы обратились к творчеству этих замечательных писательниц и попытались изучить проблемы представленных в литературном течении постмодернизма с целью проследить истоки и формирование современной женской прозы, определить её место в современном литературном процессе.

Изначально мы исследовали истоки и философско-теоретическая ориентация современной женской прозы: раскрыли понятие термина «современная женская проза», её возникновение и освоение в русской литературе XX века и теоретические основы проблематики современной женской прозы.

Во второй главе мы попытались раскрыть проблематику поэтики творчества Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой: рассмотрели особенности художественной манеры Л.Петрушевской, проанализировали философско-поэтический мир прозы Т. Толстой, а также раскрыли мистическую реальность и метод её воплощения в прозе Л. Улицкой.

В третьей главе мы обобщили вышесказанное и выявили значение и место женской прозы в современном литературном процессе. Кроме этого раскрыли тему Женщины как героини женской прозы в контексте современной литературы.

Герои писательницы, как правило, заключены в рамках замкнутого пространства и стремятся вырваться за его пределы. Изначальным, объективно данным в своей замкнутости пространством является прежде

всего дом, квартира. Персонажи Т. Толстой живут в коммунальных квартирах, в тесных комнатах, заставленных «старыми сундуками». Автором вводится мотив закрытого окна - этой символической границы дома и мира. Но пространство героя обычно шире и включает в себя не только место проживания. Географические координаты жилья, где обитают Галя с Юрой («Факир»), характеризуются как их маргинальные места в жизни, «третьесортное бытие». Пространство Гали и Филина контрастно. У Гали в квартире - «унылые зеленые обои, граненый стаканчик абажура в прихожей, тусклая теснота и знакомый запах». У Филина - «белая хрустящая скатерть, свет, тепло, особые слоеные пирожки по-тмутаракански, приятнейшая музыка...» И «дворец» Филина, расположенный в центре Москвы, «розовая гора, украшенная семянами и овами разнообразнейше», контрастен Галиному дому на окраине города, «по ту сторону заснеженной канавы», возле свекольных полей. У Л.Петрушевской – это пространство такси, в котором женщина сможет пересмотреть свои взгляды на жизнь, приоритеты и ценности и, в итоге, изменить себя к лучшему. У женщины есть выбор пути, ведь именно она говорит таксисту, куда её везти. Именно женщины выступают здесь если не в полном смысле хозяйкой своей судьбы, то, по крайней мере, у неё есть возможность поменять хоть что-нибудь, в отличии от мужчин. Петрушевская помещает героиню в тёмное, замкнутое пространство. Этим приёмом автор говорит о том, что тяжело переживая разлад с миром, испытывая гнев, обиду, боль, героини по-разному находят выход из жизненных ситуаций.

Творчество Толстой сосредоточено на коренных проблемах человеческого бытия, писательницу волнуют экзистенциальные проблемы жизни и смерти, смысла жизни, любви, вечности и быстро текущего времени, мечты и разочарования, то есть те вопросы, которые «касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей и порой имеют источники в самых древних представлениях».

Все рассказы Петрушевской несут в себе женский взгляд на мир: такой, какой он существует сейчас, нужно изменить, это больной мир. «Женский взгляд» выражается в способности увидеть истину там, где в повседневности «мира мужчин» её попросту не замечают. В соответствии с семантикой рассказов для Петрушевской важна в первую очередь судьба женская (обычно несчастная). В центре её текстов стоит Она (Женщина) и лишь потом появляется Он (Мужчина). Эта архетипичная пара (Он и Она) действует под влиянием обстоятельств, которые диктуются Судьбой. Петрушевская относит своих героинь к определённому архетипу: несчастная Женщина, бездетная жена, нелюбимая жена, одинокая мать и т.д. Это принципиально новый архетип – женщина, погружённая в бытовые (иногда неразрешимые) проблемы, вынослива, глубоко одинокая. Сломанные женские судьбы – предмет художественного исследования Л.Петрушевской.

Л.Петрушевская показывает, что в современном мире происходит нарушение отношений между мужчиной и женщиной. Женщина перестаёт быть хранительницей очага, заботливой и мудрой продолжательницей рода. В жизни героинь Л.Петрушевской много горького, беспощадного, они страдают от несостоявшихся добра, любви, дружбы, что отражает кризис общества. Доведя поведение своих героинь до абсурда, рисуя его на грани психопатологии, Л.Петрушевская показывает трагизм положения современной женщины. Второй источник конфликта – это изменившийся облик героя-мужчины, который утратил ореол супермена, защитника. Такой герой выглядит слабым и себялюбивым. Именно таким предстаёт мужчина перед современной женщиной. Нарушения отношений между мужчиной и женщиной приводят к утрате всего хорошего, светлого и сознательного в современном мире. В этом мире у ребёнка нет счастливого детства. И из этого серого будничного детства вырастает слабый, неуверенный в себе взрослый

Выделение «женской прозы» в контексте современной литературы обусловлено несколькими факторами: автор – женщина, центральная героиня – женщина, проблематика так или иначе связана с женской

судьбой. Немаловажную роль играет и взгляд на окружающую действительность с женской точки зрения, с учетом особенностей женской психологии. «Женская проза» официально была признана литературным явлением в конце XX века и сегодня выделяется как устойчивый феномен отечественной литературы. Творчество писательниц анализируется, публикуются специальные исследования, рассматривающие различные аспекты женской прозы, проходят дискуссии, собираются конференции. Явление исследуется филологами, историками и социологами. Решаются вопросы о том, существуют ли особые женская эстетика, женский язык, женская способность письма. Но, в основном, исследователи приходят к выводу о том, что в «женской прозе» происходят те же самые процессы, что и в остальной литературе, процессы, направленные на поиск новых отношений в искусстве и новых приемов их фиксации.

Основная тематика женской прозы охватывает проблемы семьи, контраста детства и взрослой жизни, темы «утраченного рая», поиска смысла жизни, связи личности и общества, проблемы «маленького человека». Как сказала в одном из своих интервью Людмила Улицкая: «Мир мужской и мир женский – разные миры. Местами пересекающиеся, но не полностью. В женском мире большее значение приобретают вопросы, связанные с любовью, семьей, детьми».¹

Мотив дома, семьи является центральным в творчестве Людмилы Улицкой. «Природа её произведений такова, - пишет М. Золотоносов, — что всё в них постоянно колеблется между семейным (по образцу XIX века) и женским романом современной поп-культуры, в котором выражены «женские мечты» и даются перечни типовых обид и желаний. Улицкая адаптирует классическую романную форму к современным привычкам «лёгкого потребления», переводит её на язык сегодняшней культуры».

¹ Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. 2000. №3. С.173.

Роман Улицкой «Медея и её дети» касается не только семейных, но и глубинных человеческих связей, которые навеки скрепляют отношения. Писательница раскрывает тему женского бытия на фоне стремительно сменяющихся друг друга исторических эпох. Как отмечает критик Т. Ровенская, роман является тем редким для современной женской литературы случаем, когда писательница не только выбирает женщину главной героиней, но и выносит ее имя в название произведения. Исследователь уверена, что «...по замыслу писательницы название произведения было призвано заговорить прежде, чем заговорят его страницы. Поэтому едва ли можно объяснить случайностью то, что Улицкая выбрала для своей героини имя, которое несёт многоуровневую культурную коннотацию, восходя к легендарной и героине Коринфского эпоса Медеи. Но Медея Улицкой лишена не только черт яростной менады, но и потомства. Она не убивает своих сыновей, а собирает вокруг себя детей и внуков своих многочисленных братьев и сестер. Основная жизнь Медеи вращается вокруг её дома и семьи - основных составляющих её бытия. Это бытие и представляет собой символическую модель мира женщины, которую по-своему реконструирует писательница». Роман Улицкой резко выделяется на фоне произведений современной литературы освещающих семейную тему, где авторы пишут в основном о распаде семьи, о непрочных или неполных семьях, о том, как рушатся отношения. Медея Улицкой становится душой, объединяющим центром большой семьи.

Автолитературоведение женщин-писательниц, исследующих феномен женской прозы, в статьях О. Славниковой, М. Арбатовой, С. Василенко, Н. Габриэлян, Л. Петрушевской повествуют о проблеме пространства в современной русской женской прозе, которая выходит за рамки писательской рефлексии и является сегодня одним из самых глубоких исследований данного феномена.

Неизбежная саморефлексия женщин-авторов порождала вначале скептическое отношение читательской аудитории к безмолвному призыву серьезно отнестись к женскому литературному творчеству и потребностям женщин в целом. Так, отечественных и зарубежных авторов обвиняли в «писательском эгоизме» и неумении расширить рамки собственного представления о мире, впитав взгляды и ценности иного (мужского) видения. Впрочем, эту же ограниченность ставили в упрек и мужской прозе.

Список использованной литературы.

1. И.А.Каримов. Свое будущее мы строим своими руками. Т. 7 – Т: Узбекистан, 1999.

2. Национальная программа по подготовке кадров. Т.: «Шарк», 1997
3. Бессмертная любовь // Петрушевская Л. Собрание сочинений в пяти томах.-Харьков: Фолио; М.:ТКО«АСТ», 1996.-Т. 1.-С. 306-310.
4. Арбузов А. Предисловие. // Славкин В., Петрушевская Л. Пьесы. М.: Советская Россия, 1983. - С. 5-6.
5. Бабаев М. Эпос обыденности: О прозе Л.Петрушевской // День за днем. 1998. - 14 сентября. - Режим доступа: <http://www.zhurnal.ru/staff/Mirza/petrush.htm>
6. Бавин С. Обыкновенные истории: (Людмила Петрушевская): Библиографический очерк. -М.: Издательство РГБ, 1995. 36 с.
7. Барзах А. О рассказах Людмилы Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптум. 1995. -№1. - С. 15-24.
8. Богданова О. Технология «мрака» в прозе Людмилы Петрушевской // Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX в.) СПб.: Филол. фак-т СПбГУ, 2004. - С. 379-394.
9. Борисова И. Послесловие. // Петрушевская Л. Бессмертная любовь: Рассказы. -М.: Московский рабочий, 1988. С. 219-222.
- 10.Бочаров С. «Карамзин» Петрушевской // Бочаров С. Сюжеты русской литературы. М., 1999. - С. 557-573.
- 11.Быков Д. Рай уродов (О творчестве писательницы Людмилы Петрушевской)// Огонек. 1993. -№18. - С.34-35.
- 12.Васильева М. Так сложилось // Хвост ящерицы: Две попытки прочтения Людмилы Петрушевской. // Дружба народов. 1998. - №4. - С. 207-217.
- 13.Венгерская Е. Пенелопа пряла ариаднину нить // Книжная витрина. - 2005. Режим доступа: <http://www.opt-kniga.ru/kv/review.asp?book=287>
- 14.Вирен Г. Такая любовь // Октябрь. 1989. -№3.- С. 203-204.
- 15.Владимирова Э. «И счастья в личной жизни» // Театр. 1990. -№5. -С. 70-80.

16. Гоцило Е. Художественная оптика Петрушевской: ни одного «луча света в темном царстве»: Экзистенциалистские мотивы в прозе. // Русская литература XX века: Направления и течения. Екатеринбург, 1996. - Вып. 3. -С. 109-119.
17. Давыдова Т. Сумерки реализма (о прозе Л.Петрушевской) // Русская словесность. 2002. - №7. - С.32-36.
18. Дедков И. Чьи же это голоса? // Литературная газета. 1985. - 31 июня. - С.3.
19. Демин Г. Пророческий лейбл, или Исчезновение Петрушевской // Современная драматургия. 1994. -№1.-С. 176-184.
20. Доктор Р., Плавинский А. Хроника одной драмы // Литературное обозрение. 1986. -№2. -С.88-94.
21. Дручинина Г. «Смерть важная вещь»: («Реквиемы» Л. Петрушевской) // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000. - С. 27-28.
22. Зорин А. Круче, круче, круче. История победы: чернуха в культуре последних лет//Знамя 1992. -№ 10.-С. 198-204.
23. Иванова Н. Пройти через отчаяние // Юность. 1990. - №2. - С. 89-94.
24. Иванова Н. Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. - №8. - С. 211-223.
25. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм// Знамя. -1998. №4. -С. 193-204.
26. Казачкова Т. «Маленький человек» в творчестве Людмилы Петрушевской // Пушкин в меняющемся мире. Курган, 1999. - С. 138-141.
27. Канчуков Е. Двойная игра // Литературная Россия. 1989. - 20 января (№3). - С. 14.
28. Канчуков Е. Рецензия. // Литературное обозрение. 1991. - №7. - С. 29-30.

29. Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты.» // Новый мир. - 1996. - №4. - С. 212-219.
30. Кедров К. Гомо неуловимус // Русский курьер 2003-2005. Режим доступа: <http://job.userline.ru/samizdat/32610?page=72>
31. Кладо Н. Бегом или ползком // Современная драматургия. 1986. - №2. - С. 229-235.
32. Комышкова Т. Постмодернистские тенденции в рассказе Л. Петрушевской «Свой круг» // Синтез культурных традиций в художественном произведении. - Н. Новгород, 1999. - С. 159-163.
33. Крохмаль Е. Размышления у разбитого корыта // Грани. 1990. - №157. - С. 311-317.
34. Кузнецова Е. Мир героев Петрушевской // Современная драматургия. - 1989. №5. - С. 249-250.
35. Кузьминский Б. Пупсы; петроглифы // Русский журнал. 2004. - 28 мая. - Режим доступа: <http://www.russ.ru/culture/literature/20040528.html>.
36. Кутлемина И. Опыт прочтения сказок Л. Петрушевской в контексте ее творчества // Классика и современность. Архангельск, 1999. - С. 150-165.
37. Кякшто Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (повесть «Свой круг») // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. / Под ред. Тиминой С. И. СПб.: Logos, 2002. - С. 541 - 552.
38. Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Хвост ящерицы: Две попытки прочтения Людмилы Петрушевской // Дружба народов. 1998. - №4. - С. 199-207.
39. Лесин Е. Чучуны и покойнички // Ex Libris НГ. 2004. - 12 мая. - Режим доступа: <http://exlibris.ng.ru/printed/lity2004-05-13/4petrushevskay.html>
40. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. - №10. - С. 229-232.
41. Маркова Д. Людмила Петрушевская: Где я была // Знамя. 2003. - №2. - С. 215-218.

- 42.Маркова Т. Поэтика повествования Л. Петрушевской // Русская речь. - 2004.-№2.-С. 37-45.
- 43.Марченко А. Гексагональная решетка для мистера Букера // Новый мир. 1993. - №9. - С. 249-250.
- 44.Миловидов В. Проза Л. Петрушевской и проблема натурализма в современной русской прозе // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. - Вып. 3. - С. 55-62.
- 45.Митрофанова А. «Что сделал я с высокою судьбою.» (Художественная концепция прозы Л.Петрушевской)// Вестник С.-Петербургского университета. Сер. 2. - Вып. 2. - 1997. - № 9 (апрель). - С. 97-100.
- 46.Михайлов А. Ars Amatoria, или Наука любви по Л. Петрушевской// Литературная газета. 1993. - 15 сент. (№37). - С.4.
- 47.Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988. - №4.-С. 256-260.
- 48.Недосказанное: К итогам литературного года. Иванова Н., Степанян К., Шохина В. // Знамя. 1993. - №1. - С. 192-204.
- 49.Немзер А. Дикая животная сказка // Сайт Андрея Немзера. Режим доступа: [//www.ruthenia.ru/nemzer/index.html](http://www.ruthenia.ru/nemzer/index.html).
- 50.Панн Л. Вместо интервью, или Опыт чтения прозы Л. Петрушевской вдали от литературной жизни метрополии // Звезда. 1994. - №5. - С. 197-201.
- 51.. Пахомова С. «Энциклопедия некультурности» Людмилы Петрушевской // Звезда. 2005. - №9. - С. 206-212.
- 52.Людмила Петрушевская: Бессмертная любовь. (Беседа с драматургом) / Записала М. Зонина// Литературная газета. 1983.-23 ноября. - С. 6.
- 53.Питерсон К. Of circles and crowds: «Свой круг» Людмилы Петрушевской в английских переводах // Россия и США: формы литературного диалога. М., 2000. - С. 164-171.

54. Прохорова Т. Хронотоп как составляющая авторской картины мира в прозе Л. Петрушевской // Учен. зап. Казан, гос. ун-та. Казань, 1998. - Т. 135.-С. 215-219.
55. Прояева Э. Герои 80-х «на randevу» // Литературный Киргизстан. - 1989.-№5.-С. 118-124.
56. Прусакова И. Погружение во тьму//Нева. 1995.-№8.-С. 186-191.
57. Ребель Г. Людмила Петрушевская: Время смерть? // Филолог Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/rebel_petrush.shtml.
58. Ремизова М. Теория катастроф (О прозе Л.Петрушевской) // Литературная газета. 1996. - №11 (13 марта). - С.4
59. Ремизова М. Мир обратной диалектики. О прозе Людмилы Петрушевской // Независимая газета. 2000. - №73 (21 апреля). - С. 7.
60. Рождественская К. Ночное благоухание метемпсихоза // Новое литературное обозрение. 2004. - № 3 (67). - С. 319-320.
61. Рындина О. О некоторых особенностях соотношения реального и ирреального в рассказах Л. Петрушевской // Вестник Научно-практической лаборатории по изучению литературного процесса XX века. Воронеж, 1999. -Вып. 3.- С. 57-59.
62. Савкина Н. «Разве так суждено меж людьми?» // Север. 1990. - №2. -С. 249-253.
63. Славникова О. Людмила Петрушевская играет в куклы // Урал. 1996. -N 5-6.-С. 195-196.
64. Смолянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. -№4.- С. 204-218.
65. Стрельцова Е. Мистический нигилизм в стиле конца века // Современная драматургия. 1998. -№1. - С. 189-197.
66. Строева М. Мера откровенности: Опыт драматургии Людмилы Петрушевской // Современная драматургия. 1986. - №2. - С. 218-228.
67. Тименчик Р. Уроки музыки Людмилы Петрушевской // Театральная жизнь. 1987. - №23. - С. 26.

68. Тименчик Р. Ты что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. три девушки в голубом: Пьесы. - М.: Искусство, 1989. - С. 394-398.
69. Туровская М. Трудные пьесы // Новый мир. 1985. - №12. - С. 247-252.
70. Ульянов А. Л. Петрушевская «Номер Один, или В садах других возможностей» // Проза (Украина). 2004. - 16 ноября. - Режим доступа: <http://proza.com.ua/books/ljudmilapetrushevskajanomerod.shtml>.
71. Чупринин С. Другая проза // Литературная газета. 1989. - 8 февраля. - С.4-5.
72. Шагин И. Послесловие к пьесе «Сырая нога, или Встреча друзей». // Современная драматургия. 1989. - №2. - С. 72-75.
73. Швец Т. Традиция древнерусской литературы в прозе Л.С.Петрушевской // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Четвертые Веселовские чтения: Сборник научных трудов. Ульяновск, 2002. - С. 90-95.
74. Шкловский Е. Косая жизнь: Петрушевская против Петрушевской // Литературная газета. 1992. - 1 апреля. - С. 4.
75. Щеглова Е. В своем кругу. Полемиические заметки о «женской прозе» // Литературное обозрение. 1990. - №3. - С. 19-26.
76. Исследование современного литературного процесса:
77. Андреев Л. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. -М.: Высшая школа, 2001. С. 292- 334.
78. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века начало XXI века). - СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. - 716 с.
79. Болотова М Красавицы, они же чудовища. Лики женственности в романе Ю.Буйды «Ермо» // Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе:

- Сборник научных трудов. (Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 7). Новосибирск, 2006. - С. 272-304.
80. Генис А. Треугольник: авангард, соцреализм, постмодернизм // Иностранная литература. 1994.-№ 10.-С. 244-248.
81. Генис А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999. - С. 73-79.
82. Гореликова М. Интерпретация художественного текста. Лингвистический анализ: Из русской прозы 70-90-х годов XX века. М.: Изд-во МГУ, 2002.-188 с.
83. Данилкин J1. Ответы: Виктор Пелевин // Сайт В. О. Пелевина / Статьи.- Режим доступа: <http://pelevin.nov.ni/interview/o-levd/1.html>.
84. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. -288 с.
85. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме// Новый мир. 1993- №7. - С.233-252.
86. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968 - 1990. -М.: Издательский центр «Академия», 2003. -688 с.
87. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал.ГПУ, 1997. - 317 с.
88. Липовецкий М. ПМС (Постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. - №5. -С. 200-211.
89. Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму *via* постмодернизм // Коллаж: Социал.-филос. и филос.-антропол. альманах / РАН. Ин-т философии; Отв. ред. В.А. Кругликов. М., 1999. - Т.2. - 132 с.
90. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. -348 с.
91. Нефагина Г. «Другая проза»// Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х начала 90-х годов XX века: Учебное пособие для

- студентов филологических факультетов вузов. - Мн.: НЖП «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997.-С. 112-135.
- 92.Скоропанова И. Третья волна постмодернизма // Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 1999.-С. 357-533.
- 93.Щеглова Е. Человек страдающий. (Категория человечности в современной прозе) // Вопросы литературы. 2001. - № 6. - С. 42-66.
- 94.Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев - ахматовиана //Литературное обозрение. 1995. №6. С. 25-41.
- 95.Неминуций А.Н. Мотив смерти в художественном мире рассказов Татьяны Толстой // Актуальные проблемы литературы. Комментарий к XX в.: Материалы международной конференции. (Светлогорск 25-28 сентября 2000 г.). Калининград, 2001.С. 120-125.
- 96.Малешко Т.А. Современная отечественная женская проза: проблема поэтики в тендерном аспекте.
- 97.Гоццао Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. Екатеринбург, 2000.
- 98.Вайль П., Генас А. Городок в табакерке: Проза Т. Толстой //Звезда. 1990. № 8. С. 147-150
- 99.Кабанова О. Татьяна Толстая: Литература - это разговор с ангелами // Известия. 2000. 14 января. С. 10.
100. Гоццо Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. Екатеринбург, 2000. С. 8.
101. Толстая Т. Народ хочет денег, но стесняется// Книжное обозрение. 2002. 4 февраля.
102. Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев - ахматовиана //Литературное обозрение. 1995. №6. С. 25-41.

Научная библиотека диссертаций и авторефератов

http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-lyudmily-petrushevskoi-problema-avtorskogo-ideala-v-kontekste-khristianskoi-kult?_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7#ixzz2zFiXaBF5

<http://www.referun.com/n/folklorizm-prozy-tatyany-tolstoy#ixzz2zFtUUOXe>

<http://www.so4.ru/index.php>

<http://hronos.hm.ru/biograf/petrushev.html>

<http://lib.ru/PETRUSHEWSKAYA/>

<http://som.frio.ru/getbtob.asp>

<http://www.so4.ru/index.php>

<http://www.hentos.ru/Moskhov1/PROSA/PETRUSHEWSKAYA/skameika.htm>

1

<http://www.krugosvet.ru/articles/68/1006896/1006896a1.htm>

http://www.proza.com.ua/visions/litsa_ljudmila_petrushevskaja_9f94.shtml