

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования

«Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы» (РУДН)

Министерства науки и высшего образования Российской Федерации

На правах рукописи

Тянь Фан

СОВРЕМЕННАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА В РОССИИ И КИТАЕ –
КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ: ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ И ЦАНЬ СЮЭ

Специальность: 5.9.1.

Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Жучкова А.В.

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЖЕНСКАЯ ПРОЗА: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ.....	19
1.1 Понятия «женская литература», «женская проза» и «женское письмо»	19
1.2 История «женской прозы» в России.....	25
1.2.1 Женская литература домодернистской эпохи.....	25
1.2.2 Женская литература рубежа XIX–XX веков (серебряный век)	34
1.2.3 «Новая женская проза»: 1980–1990 годы.....	40
1.3 История «женской прозы» в Китае.....	49
1.3.1 Женская литература дореволюционной эпохи (до 1919 года)	49
1.3.2 Писательницы-студентки. Становление современной «женской прозы»	56
1.3.3 «Женская проза» новой эпохи: 1980–1990-е годы	62
1.4 Сравнительно-типологический анализ развития женской литературы в России и Китае.....	68
ГЛАВА 2. «ЖЕНСКАЯ ПРОЗА» ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ И ЦАНЬ СЮЭ: ТИПОЛОГИЯ, ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА.....	75
2.1 Творчество Людмилы Петрушевской в контексте «женской прозы»	75
2.1.1 Деконструкция мифа о «женщине» и «матери» в прозе Людмилы Петрушевской	75
2.1.2 Своеобразие хронотопа в прозе Людмилы Петрушевской	84
2.1.3 Тема семьи и семейных отношений в прозе Людмилы Петрушевской	92
2.1.4 Проблема телесности в прозе Людмилы Петрушевской	94
2.2 Творчество Цань Сюэ в контексте «женской прозы»	100
2.2.1 Деконструкция мифа о «женщине» и «матери» в прозе Цань Сюэ ..	100
2.2.2 Своеобразие хронотопа в прозе Цань Сюэ	105
2.2.3 Тема семьи и семейных отношений в прозе Цань Сюэ.....	111
2.2.4 Проблема телесности в прозе Цань Сюэ	115
2.3 Сравнительно-типологический анализ творчества Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ в контексте «женской прозы»	121
ГЛАВА 3. МАРКЕРЫ ФЕМИННОГО ДИСКУРСА В ПРОЗЕ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ И ЦАНЬ СЮЭ.....	128
3.1 Дискурсивная специфика «женской прозы».....	128
3.2 Репрезентация феминного дискурса в прозе Людмилы Петрушевской	142
3.3 Репрезентация феминного дискурса в прозе Цань Сюэ.....	158
3.4 Сравнительно-типологический анализ особенностей феминного дискурса в прозе Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	178
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	186
ПРИЛОЖЕНИЕ	204

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена ростом интереса современного литературоведения к феномену «женской прозы» и необходимостью его исследования как самостоятельного явления в контексте современных тенденций литературы. Начиная примерно с 1980-х годов бурное развитие «женской прозы» стало явлением, которое невозможно игнорировать. Сегодня «женская проза» имеет огромную аудиторию, поэтому ее изучение является перспективной задачей.

Русская и мировая литература, включая китайскую, оказываются в ситуации тесного взаимодействия. Свидетельством тому является заметное влияние русско-советских культурных и литературных традиций на китайскую литературу во второй половине XX века, в частности на развитие «женской прозы». В свою очередь, сходные социально-исторические условия конца XX века, характеризующиеся эпохой грандиозных перемен, деполитизацией культуры, переходом от монологизма к плюрализму, подъемом женской эмансипации и повышением общественного интереса к «женским темам», а также специфические для женщин-авторов художественные ориентации и мировоззренческие установки, обуславливают типологическое схождение и взаимодействие современной «женской прозы» двух наций. Это определяет актуальность изучения данного феномена на примере творчества женщин-писательниц обеих стран.

Людмила Петрушевская (р. 1938) и Цань Сюэ (р. 1953) по праву считаются одними из наиболее самобытных и значительных писательниц в русской и китайской литературе конца XX века. Их творчество, отмеченное ярким индивидуальным стилем, отличается глубоким вниманием к женскому опыту. Общим для судеб обеих писательниц является происхождение из среды интеллигенции социалистических наций и пережитое в детстве время нужды и потрясения, что в определенной степени определило характерные черты их творчества – деструктивная стихия и антитрадиционная эстетика. С момента публикации первых рассказов вокруг творчества Людмилы Петрушевской и Цань

Сюэ развернулись оживленные дискуссии. Экспериментальность их стиля, использование уникальных метафор и нестандартных нарративных подходов дают богатую почву для анализа и обуславливают значимость исследования.

Актуальность исследования определяется также необходимостью изучения маркеров феминного дискурса для расширения объема исследований в области «женской прозы» и современной литературы в целом. Традиционные методы анализа литературных произведений, фокусируясь преимущественно на социально-политических аспектах женской литературы, часто не уделяют достаточного внимания специфическим лингвопоэтическим особенностям, что приводит к обеднению интерпретаций и недооценке вклада женщин-писательниц в литературный процесс. В связи с этим, выявление и систематизация маркеров феминного дискурса представляется важным направлением исследования.

Степень разработанности темы. С момента появления в литературном пространстве в 1980-е годы, феномен «женской прозы» изучается довольно интенсивно, но в то же время эта область исследований остается достаточно дискуссионной. В теоретическом поле на данный момент сосуществует множество разных, порой противоположных интерпретаций данного понятия. Некоторые литераторы полагают, что под «женской прозой» понимаются все произведения, написанные женщинами (Н. Габриэлян¹, Е. Трофимова², Т. Сотникова, А. Голубкова, М. Черняк³; 吴黛英 [У Дайин], 王绯[Ван Фэй], 马婀娜 [Ма Эжу], 徐剑艺 [Сюй Цзяньи], 王春荣 [Ван Чуньжун]⁴), другие особо подчеркивают отражение женского сознания и женской субъективности в тексте, считая, что «женской прозой» следует называть лишь те произведения, в которых наличествуют четыре параметра: автор – женщина, главное действующее лицо –

¹ Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 31–71.

² Трофимова Е. Женская литература и книгоиздание в современной России // Общественные науки и современность. 1998. № 5. С. 147–156. URL: <https://a-z.ru/women/texts/trofimovag.htm> (дата обращения: 02.11.2023).

³ Сафронова Е. Эти страшные слова "женская проза"...: интервью с Т. Сотниковой / беседовала А.Б. Голубкова // Ревизор.ru от 14 апреля 2021 года. URL: <https://rewizor.ru/literature/interviews/eti-strashnye-slova-jenskaya-proza/> (дата обращения: 08.02.2024).

⁴ Дэн Л. Обзор и размышления о полемике вокруг концепции «женской литературы» // Вестник Сихуаского педагогического университета (серия «Философия и социальные науки»). 2008. № 2. С. 11–15. [邓利.“女性文学”概念之争的回顾与思考.西华师范大学学报(哲学社会科学版),2008,(02)].

женского пола, повествование разворачивается вокруг «женского вопроса», окружающая действительность изображается через призму женского взгляда (И. Зумбулидзе⁵, С. Василенко⁶; 陈志红 [Чэнь Чжихун]⁷). Кроме того, в китайском литературоведении существует мнение, согласно которому все произведения, описывающие жизнь женщин, можно причислить к категории «женской прозы», в том числе и то, что пишут писатели-мужчины (张抗抗 [Чжан Канкан], 刘慧英 [Лю Хуэйин], 孙绍先 [Сунь Шаосян])⁸. Но последний подход не получил широкого признания. Феномен «женской прозы» в российском и китайском литературоведении осмысливается в научных работах таких авторов, как И. Савкина⁹, Ю. Серго¹⁰, М. Абашева, Н. Воробьева¹¹, М. Арбатова, С. Василенко¹², Н. Габриэлян¹³, Р. Нохейль¹⁴, Т. Ровенская¹⁵, Е. Трофимова¹⁶, С. Воробьева¹⁷, М. Рюткёнен¹⁸, В. Новиков¹⁹, О. Демидова²⁰, А. Кирилина²¹, М. Михайлова²², Э.

⁵ Зумбулидзе И. Г. "Женская проза" в контексте современной литературы // Современная филология : Материалы Международной научной конференции, Уфа, 20–23 апреля 2011 года. Уфа: Лето, 2011. С. 21–23.

⁶ Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

⁷ Дэн Л. Обзор и размышления о полемике вокруг концепции «женской литературы» // Вестник Сихуаского педагогического университета (серия «Философия и социальные науки»). 2008. № 2. С. 11–15. [邓利.“女性文学”概念之争的回顾与思考.西华师范大学学报(哲学社会科学版),2008,(02)].

⁸ Там же.

⁹ Савкина И. Женское письмо как само(о)писание: письма Натальи Захарьиной к жениху (1835–1838 гг.) // VI World Congress for Central and East European Studies-Abstracts. Tampere, 2000. 375 с. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/savkina_e.htm (дата обращения: 18.11.2024).

¹⁰ Серго Ю. Н. Женская проза России: особенности художественной философии // Филологический класс. 2006. № 16. С. 52–56.

¹¹ Абашева М. П., Воробьева Н. В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков: учебное пособие по спецкурсу. Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2007. 175 с.

¹² Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

¹³ Габриэлян Н. Взгляд на женскую прозу // Преображение. Русский феминистский журнал. М., 1993. № 1. С. 102–108.

¹⁴ Нохейль Р. Мечты и кошмары. О телесном и сексуальном в постсоветской женской прозе // Преображение: Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 54–61. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_4_1996_b.htm (дата обращения: 20.12.2022).

¹⁵ Ровенская Т. Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80–90-х годов // Женщины и культура. 1999. № 15. <https://a-z.ru/women/texts/rovenskaia.htm#> (дата обращения: 06.11.2024).

¹⁶ Трофимова Е. Феминизм и женская литература в России // Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «ВАЛДАЙ-96». М.: МЦГИ, 1997. С. 47–52.

¹⁷ Воробьева С. Ю. Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект) // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 4. С. 87–91.

¹⁸ Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 5–17.

¹⁹ Новикова О. Женский роман // Мужской роман. Женский роман. М.: Вагриус, 2000. 397 с. С. 175–397.

²⁰ Демидова О. «Эмигрантские дочери» и литературный канон русского зарубежья // Пол. Гендер. Культура. М., 2000. 261 с. Т. 2. С. 205–219.

²¹ Кирилина А. В. Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации. М.: РОССПЭН, 2004. 252 с.

²² Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков, 1998. С. 117–132.

Нордгрэн²³, О. Охотникова²⁴, О. Пензина²⁵, И. Жеребкина²⁶, Б. Сатклифф²⁷, А. Шабанова²⁸, А. Афанасьев²⁹; 邓利 [Дэн Ли], 刘思谦 [Лю Сыцянь], 夏中义 [Ся Чжунъи], 张抗抗 [Чжан Канкан], 贺桂梅 [Хэ Гуймэй], 戴锦华 [Дай Цзиньхуа], 张莉 [Чжан Ли], 吴黛英 [У Дайин], 林丹娅 [Линь Данья], 乔以钢 [Цяо Иган], 王绯 [Ван Фэй], 钱荫愉 [Цянь Иньюй], 陈志红 [Чэнь Чжихун], 翟永明 [Чжай Юнмин], 王光明 [Ван Гуанмин], 荒林 [Хуан Линь], 孟繁华 [Мэн Фаньхуа], 谢冕 [Се Мянь], 董丽敏 [Дон Лиминь], 杨玉洁 [Ян Юйцзе], 李玲 [Ли Лин], 任晶 [Жэнь Цзин], 孟昕 [Мэн Синь]³⁰ и др. Появление термина «женская проза» связано с маргинальным положением женщин в патриархальной/традиционно-нормативной культуре и стремлением авторов-женщин преодолеть монополию «мужских» стандартов и приобрести собственный «женский» голос в литературе. Несмотря на острые дискуссии вокруг этого явления, надо признать, что «женской прозой» как активно развивающимся направлением национальной литературы не стоит пренебрегать. Поэтому выяснение характеристик этого направления и его маркеров является важным и необходимым.

Исходя из вышеописанной проблематики, в работе рассматриваются история русской и китайской женской литературы и ее современное состояние, с особым вниманием к типологическому взаимодействию двух литератур и общим закономерностям этого процесса. В качестве объекта исследования выбраны произведения представительниц «женской прозы» двух стран – Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ. Были выявлены типология женских образов,

²³ Нордгрэн Э. Развитие постструктурализма в теории литературного феминизма // Преображение. Русский феминистский журнал. М., 1994. № 2. С. 131–132.

²⁴ Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. Иваново, 2002. С. 273–279.

²⁵ Пензина О. В. Женская проза второй половины XIX века: гендерный аспект авторства: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы. Москва, 2017. 260 с.

²⁶ Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Але-тейя, 2001. С. 543–561.

²⁷ Сатклифф Б. Критика о современной женской прозе // Филологические науки. 2000. № 3. С. 117–132.

²⁸ Шабанова А. М. Феномен «женской прозы» в русской литературе 90-х годов XX века // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2013. № 2 (24). С. 374–376.

²⁹ Афанасьев А. С. Стратегии гендерных репрезентаций в русской женской литературе 1980-2010-х гг: дис. ... доктора. филол. наук: 10.01.01. Казанский (Приволжский) федеральный университет. Казань, 2022. 399 с.

³⁰ Мэн Ю. Материалы исследований женской литературы. Наньчан: Издательство литературы и искусства Байхуачжоу: Сборник статей. 2018, 376 с. [孟远.女性文学研究资料.南昌:百花洲文艺出版社,2018].

своеобразие хронотопа, особенности тематики и проблематики в прозе Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ, подробно проанализированы маркеры феминного дискурса в их произведениях.

Корпус научно-критических работ, посвященных специфике художественного мира Людмилы Петрушевской, обширен. В целом эти работы можно разделить на три основные группы: 1) типология женских персонажей; 2) тематика и проблематика; 3) поэтика.

Интерес к женскому образу в прозе писательницы проявляется в значительном количестве трудов (Г. Вирен³¹, Т. Касаткина³², Т. Мелешко³³, Г. Пушкарь³⁴, С. Черкашина³⁵, Jana Nowakowska³⁶, О. Савиных³⁷ и др.). Исследователи рассматривают женские образы Людмилы Петрушевской преимущественно с точки зрения мифологического и гендерного аспекта, выделяя основные типы женщин, такие как земляная мать, Медея, демоническая женщина, сильная женщина и женщина-жертва. Значимым текстом в рамках рассматриваемой темы представляется диссертация Г. Пушкарь «Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой», в которой автор охарактеризовала основной тип героинь Людмилы Петрушевской как «аннигиляционный». Такая характеристика впервые появилась в книге Т. Мелешко «Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте» (2001). Г. Пушкарь в своей работе дает целостное описание и системный анализ аннигиляционного типа женщины в прозе Людмилы Петрушевской.

³¹ Вирен Г. Такая любовь // Октябрь. 1989. № 3. С. 203–205.

³² Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... // Новый мир. 1996. № 4. С. 212–219. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/4/no-strashno-mne-izmenish-oblik-ty.html (дата обращения: 08.06.2023).

³³ Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm (дата обращения: 02.11.2024).

³⁴ Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставропольский государственный университет. Самара, 2007. 226 с.

³⁵ Черкашина, С. П. Идентификация героинь Л.С. Петрушевской: женщина как персонификация “земляной матери” / С. П. Черкашина // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2014. № 102. С. 530–540; Черкашина С. П. Художественная репрезентация архетипов женского начала в творчестве Л.С. Петрушевской: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т. Волгоград, 2015. С. 205.

³⁶ Nowakowska. J. Силуэты женщин в творчестве Людмилы Петрушевской в гендерном аспекте // Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza I Dialog, t. II. 2018. С. 95–103.

³⁷ Савиных О. И. Русская Медея 80-90-х годов XX века (Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, М. Хлебникова) // Вопросы русской литературы. 2018. № 3. С. 98–108.

Тематике и проблематике прозы Людмилы Петрушевской особое внимание уделяют О. Славникова³⁸, Е. Кошкарлова³⁹, Е. Монгуш⁴⁰, А. Шабанова⁴¹, Н. Данилова⁴², З. Ахатова, К. Окишева⁴³ и др. В их работах нашли отражение женские темы (например, любовь и отношения с мужчинами, материнство и отношения с детьми, женская физиология), семейно-бытовые проблемы (например, бедность и жилищные проблемы, алкоголизм и насилие в семье, неблагополучные семьи) и экзистенциальные мотивы (например, одиночество и отчуждение, абсурд и бессмысленность существования, страх смерти, несамореализованность) в прозе Людмилы Петрушевской.

Поэтику Людмилы Петрушевской рассматривают такие исследователи, как Н. Сусуму⁴⁴, М. Секерина⁴⁵, Ю. Серго⁴⁶, И. Кутлемина⁴⁷, Т. Маркова⁴⁸, Н. Печетова⁴⁹, Е. Монгуш⁵⁰. В фокусе их внимания: специфика хронотопа, жанровое своеобразие, сюжетная структура, сюжетные мотивы и повествовательные стратегии Людмилы Петрушевской.

Важной работой, посвященной дискурсивному анализу прозы Петрушевской, является докторская диссертация Т. Прохоровой «Проза Л. Петрушевской как

³⁸ Славникова, О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 47–61.

³⁹ Кошкарлова Е. Г. Идеино-художественный диапазон "женской темы" в прозе современных русских писательниц и оценках литературной критики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Псков. гос. пед. ин-т им. С.М. Кирова. Псков, 2005. 197 с.

⁴⁰ Монгуш Е. Д. Идеино-эстетическое своеобразие русской постмодернистской прозы 70–90 гг. XX века: творчество Л. Петрушевской в критике данного периода // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 4–1 (23). С. 37–45; Монгуш Е. Д. Гендерная проблематика и ее художественная реализация в малой прозе Л. Петрушевской // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6 (31). С. 281–283.

⁴¹ Шабанова А. М. Репрезентация гендерных отношений в прозе Ю. Трифонова, В. Маканина, Л. Петрушевской 70–90-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самарский государственный университет. Самара, 2014. 218 с.

⁴² Данилова Н. К. Тема дома и семьи в прозе Л.С. Петрушевской 2000-х годов // Art Logos. 2017. № 1(1). С. 116–124.

⁴³ Ахатова З. Ф. Окишева К. А. Экзистенциальные мотивы в прозе Л. Петрушевской // Казанская наука. 2019. № 2. С. 9–11.

⁴⁴ Сусуму Н. Другой город – другой мир: мотив «тайны» и хронотопы в рассказах Л. Петрушевской. Slavic Research Center, Hokkaido University, 1998. С. 92–110.

⁴⁵ Секерина М. А. Временная организация как компонент структуры повествования: На материале рассказов Л. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Иркутский государственный университет. Иркутск, 2000. 204 с.

⁴⁶ Серго Ю. Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (Взаимодействие сюжета и жанра): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Удмуртский государственный университет. Ижевск, 2001. 156 с.

⁴⁷ Кутлемина И. В. Поэтика малой прозы Л. С. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Северодвинск, 2002. 172 с.

⁴⁸ Маркова Т. Н. Поэтика повествования Л. Петрушевской // Язык художественной литературы. 2004. № 2. С. 37–44; Маркова Т. Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 88–98.

⁴⁹ Печетова Н. Ю. Проблемы поэтики сказок Л.С. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверской государственный университет. Тверь, 2006. 172 с; Печетова Н. Ю. Языковые средства организации хронотопа в рассказах Л. Петрушевской // Вестник СВФУ. 2013. № 5 (10). С. 101–105.

⁵⁰ Монгуш Е. Д. Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории. Абакан, 2014. 176 с.

система дискурсов» (2008)⁵¹. Автор рассматривает прозу писательницы как сложно организованную систему различных типов дискурса (сентименталистского, реалистического, натуралистического, романтического, модернистского и постмодернистского). Но специфика и стратегии феминного дискурса в прозе Людмилы Петрушевской не исследованы.

Творчество Цань Сюэ – самобытное явление в китайской литературе. Американская исследовательница Шарлотта Иннес называет ее самым интересным и оригинальным китайским писателем⁵². Высок интерес исследователей и читателей и за пределами Китая, особенно в англоязычных странах и Японии. Переводы произведений Цань Сюэ и их появление в академических программах ведущих университетов мира (Гарвард, Корнеллский, Колумбийский университет и др.) свидетельствуют о значимости ее творчества для мировой литературы. Однако в Китае Цань Сюэ долгое время оставалась малоизвестной широкому читателю. Лишь в последние годы, после того как она была номинирована на Букеровскую и Нобелевскую премии 2019 года, ее популярность стала расти, что осветило важные аспекты культурной динамики в Китае, в частности, переосмысление женского вклада в литературу и искусство.

Переведенных на русский язык произведений Цань Сюэ довольно мало, ее имя и тексты известны лишь специалистам по китайской литературе. Количество исследований, посвященных творчеству Цань Сюэ, в России незначительно; эти исследования в основном сосредоточены на описании творческой биографии писательницы, раскрытии кафкианских мотивов в ее текстах и анализе творческого метода (Н. Хузиятова⁵³, Е. Войтишек, А. Ядрихинская⁵⁴, К. Ямщиков⁵⁵, С.

⁵¹ Прохорова, Т. Г. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: дис. ... доктора. филол. наук: 10.01.01. Казан. гос. ун-т. Казан, 2008. 338 с.

⁵² Юсупова Г. А. Творческие поиски Цань Сюэ // Москва: Портал "О литературе", LITERARY.RU от 23 января 2021 года. URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1611391239&archive=> (дата обращения: 29.09.2024).

⁵³ Хузиятова Н. К. Кафкианские мотивы в творчестве современной китайской писательницы Цань Сюэ // Вестник Бурятского государственного университета. 2008. № 10. С. 244–248.

⁵⁴ Войтишек Е. Э., Ядрихинская А. К. Творчество Цань Сюэ в контексте явления постмодернизма в современной китайской литературе // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2008. Вып.4: Востоковедение. С. 106–108.

⁵⁵ Ямщиков К. Отвага сюрреализма. О современной китайской писательнице Цань Сюэ // Ревизор.ру. 20.12.2018. URL: <https://rewizor.ru/literature/reviews/otvaga-surrealizma/> (Дата обращения: 09.10.2022).

Крылова⁵⁶, Г. Юсупова⁵⁷). И хотя Г. Юсупова говорит о Цань Сюэ «как об одном из интереснейших и необычных явлений в “женской” литературе современности»⁵⁸, в контексте «женской прозы» творчество Цань Сюэ остается малоизученным. Более того, несмотря на проявление в ее произведениях типологического сходства и взаимодействия с творчеством Людмилы Петрушевской, данный вопрос не был предметом исследования в российском литературоведении.

Творчество Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ относится к разным культурным традициям и формировалось в рамках разных художественно-эстетических систем, но внимание к судьбе женщин, темным сторонам женской жизни и попытка переосмысления современных жизненных устоев и ценностей сближают двух писательниц и определяют типологическую близость их прозы.

В русской филологии можно найти только две работы, сопоставляющие творчество Людмилы Петрушевской с прозой китайских писательниц: «Тема брака в повестях Петрушевской “Маленькая Грозная” и Чжан Айлин “Золотой замок”: сопоставительный аспект» (Тао Ли, 2021)⁵⁹ и диссертация Куан Хун Ни «Проблема счастья/несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи Ли» (2008)⁶⁰. Сопоставление в них происходит на уровне тематики и проблематики, вне выявления типологического взаимодействия разных культур и особенностей феминного дискурса. Таким образом, сравнительно-типологический анализ творчества Петрушевской и Цань Сюэ, особенно в аспекте феминного дискурса, предпринимается впервые.

Цель исследования – выявление характерных черт современной «женской прозы» на примере произведений Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ в контексте типологического взаимодействия русской и китайской литературы.

⁵⁶ Крылова С. И. «Извечное одиночество души»: Франц Кафка и Цань Сюэ // Китайско-белорусские языковые, литературные и культурные связи: история и современность: материалы международной научной конференции, 17–18 мая 2019 года. Минск: Белорусский государственный университет, 2019. С. 191–198.

⁵⁷ Юсупова Г. А. Творческие поиски Цань Сюэ // Москва: Портал "О литературе", LITERARY.RU от 23 января 2021 года. URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1611391239&archive=> (дата обращения: 29.09.2024).

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Тао Л. Тема брака в повестях Л. Петрушевской “Маленькая Грозная” и Чжан Айлин “Золотой замок”: сопоставительный аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, № 12. С. 3677–3681.

⁶⁰ Куан Х. Проблема счастья/несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи Ли: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Моск. пед. гос. ун-т. Москва, 2008. 402 с.

Для достижения поставленной цели в диссертации последовательно решаются следующие **задачи**:

1. Анализ терминологии, связанной с феноменом женского литературного творчества, систематизация существующих интерпретаций понятий «женская литература», «женская проза» и «женское письмо» в современном литературоведении;

2. Определение ключевых этапов эволюции женской литературы, анализ социально-исторических предпосылок, способствующих возникновению и развитию женского творчества;

3. Изучение эволюции основных жанров, тем, образов, типологических особенностей и закономерности развития женской литературы;

4. Анализ тематики, проблематики, типологии женских образов и специфики хронотопа в текстах Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ с учетом типологического взаимодействия русской и китайской современной «женской прозы»;

5. Исследование дискурсивных стратегий Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ с точки зрения феминного дискурса;

6. Экспликация лингвопоэтических маркеров феминного дискурса в прозе Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ.

Научная новизна диссертационной работы состоит в

1. Разработке новой периодизации русской и китайской женской литературы с учетом как типологических закономерностей эволюции «женской прозы» в целом, так и специфических национальных особенностей;

2. Выявлении характерных особенностей обозначенных периодов развития женской литературы в аспекте типологии женских образов, эволюции жанров и тем;

3. Анализе типологического взаимодействия и внутренних связей современной русской и китайской «женской прозы», представленной текстами Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ, в аспекте специфики хронотопа, типологии

образов, тематики и проблематики;

4. Комплексном исследовании «феминных» маркеров «женской прозы» как дискурсивных характеристик данного жанрово-стилистического формата;

5. Экспликации лингвопоэтических маркеров феминного дискурса;

6. Выявлении и анализе лингвопоэтических маркеров феминного дискурса в прозаических произведениях Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что в ней предлагаются новые ракурсы и перспективы комплексного анализа феномена современной «женской прозы» на примере произведений Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ. В исследовании акцентируется внимание не только на социально-политических аспектах женской литературы, но также и на дискурсивных характеристиках, что позволяет выйти за рамки социологического детерминизма и рассмотреть литературные произведения как сложные системы языковых стратегий и культурных кодов. Такой подход способствует более глубокому пониманию женского литературного творчества, позволяет по-новому интерпретировать феномен «женской прозы», уточняя его границы и выявляя общие закономерности и специфические черты в русской и китайской литературных традициях. Разработанные в диссертации подходы и методы могут быть применены для дальнейших исследований в области гендерной поэтики, сравнительного литературоведения и дискурс-анализа.

Практическая значимость работы проявляется в возможности применения полученных результатов для дальнейшего изучения творчества Людмилы Петрушевской, а также для углубленного понимания современного состояния русской «женской прозы». Материалы диссертационной работы могут быть востребованы при создании целостной картины истории женского творчества, а также при разработке спецкурсов по таким дисциплинам, как «женская проза», взаимодействие русской и мировой литературы, феминный дискурс в «женской прозе».

Гипотеза исследования. Современная русская «женская проза»

демонстрирует специфические особенности в структуре хронотопа, тематике, проблематике, системе персонажей и проявлении маркеров феминного дискурса. Данные характеристики проявляются в произведениях Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ с разной степенью выраженности, что свидетельствует о типологическом взаимодействии русской и китайской «женской прозы».

Объект исследования – рассказы и повести Людмилы Петрушевской, в том числе «Я люблю тебя», «Время ночь», «Темная судьба», «Донна Анна. Печной горшок», «Дама с собаками», «Выбор Зины», «Свой круг», «О, счастье», «Хэппи-энд», «Отец и мать» и др.; прозаические произведения Цань Сюэ, в частности «Диалоги в раю», «Свидание», «Старое плывущее облако», «Хижине в горах», «Печальные мысли Амэй в солнечный день», «Бык», «Улица желтой грязи», «Край», «Лошадь», «Мгновение, когда кукушка кукует» и т. д.

Предмет исследования – художественные особенности современной «женской прозы» Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ, включая специфику хронотопа, типологию женских образов, тематику, проблематику и лингвопоэтические маркеры феминного дискурса, рассматриваемые в контексте типологического межэтнического взаимодействия.

Теоретико-методологической основой исследования послужили:

– Работы по теории литературы (Р. Уэллек, О. Уоррен), теории постструктурализма и деконструктивизма (Ж. Деррида, М. Фуко); а также работы по феминистской теории французской школы (Э. Сиксу, Л. Иригарей, С. де Бовуар) и англо-американской школы (Е. Showalter, М. Eagleton, Sandra M. Gilbert, Susan D. Gubar, В. Вулф).

– Работы по гендерной истории и социологии (Н. Пушкарева, Е. Здравомыслова, А. Тёмкина); Труды в области изучения логики и процесса литературного творчества российских и китайских авторов-женщин (Е. Лихачева, Ю. Лотман, В. Иваницкий, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Н. Воробьева, К. Catriona, 乔以钢 [Цяо Иган], 林丹娅 [Линь Данья], 陈方 [Чэнь Фан]); исследования художественных произведений в феминистском и гендерном аспектах как в

русском (И. Савкина, С. Василенко, Н. Габриэлян, Р. Нохейль, Т. Ровенская, Т. Мелешко, М. Рюткёнен, И. Жеребкина), так и в китайском литературоведении (刘思谦 [Лю Сыцянь], 戴锦华 [Дай Цзиньхуа], 孟悦 [Мэн Юэ], 田泥 [Тянь Ни]). Эти научные работы помогают формированию методологических принципов гендерного литературоведения, служа важной методологической основой нашего исследования.

– Исследования в области феминного дискурса (С. Воробьева, М. Завьялова, Н. Фатеева) и гендерной лингвистики как в русском языкознании (Е. Горошко, В. Жельвис, Е. Земская, М. Китайгородская, Н. Розанова, А. Кирилина, М. Томская, Е. Стрельцова), так и в зарубежном языкознании (О. Jespersen, R. Lakoff, 孙汝建 [Сунь Жуцзянь], 周民权). Стоит отдельно отметить фундаментальный труд Р. Лакоффа (R. Lakoff) «Язык и место женщины» («Language and Woman's Place»)⁶¹, который считается методологическим прецедентом в изучении гендерных аспектов языка. Утверждение о существовании «женского языка» (Woman's language) и гендерно маркированных особенностей в речевом поведении женщин позволяет фиксировать лингвопоэтические маркеры феминного дискурса в художественных текстах, написанных авторами-женщинами.

– Труды, посвященные изучению типологического взаимодействия литературы разных народов (М. Храпченко В. Зинченко, В. Зусман, З. Кирнозе, В. Аминев). Данные исследования формируют методологическую основу для изучения типологических черт и взаимоотношений русской и китайской «женской прозы». Полученные результаты позволяют выявить внутренние связи и общие закономерности развития данного литературного явления.

– Труды, посвященные литературоведческим исследованиям творчества Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ (Р. Тименчик, Т. Касаткина, М. Ремизова, И. Кутлемина, Л. Сафронова, Г. Пушкарь, Т. Прохорова, Е. Монгуш, Т. Маркова, А. Кошелева, А. Шабанова; 萧元 [Сяо Юань], 谢南斗 [Се Наньдоу], 邓晓芒 [Дэн

⁶¹ Lakoff R. Language and women's place // language in Society. 1973. № 2. pp. 45–79.

Сяоман], 罗云飞 [Ло Юньфэй], Н. Хузиятова, 肖玉林 [Сяо Юйлин], С. Крылова, Г. Юсупова).

При написании диссертационной работы были использованы следующие **методы** научного исследования:

Культурно-исторический метод, способствовавший выявлению политических, исторических и социокультурных факторов, оказывающих влияние на формирование и развитие женского литературного творчества.

Биографический метод, который позволяет анализировать биографические данные и жизненные обстоятельства писательниц как важные аспекты их литературного творчества.

Герменевтико-интерпретационный метод, который предоставляет возможность интерпретации и анализа авторских идей и смыслов художественных текстов.

Метод гендерных исследований художественного текста, позволяющий анализировать произведения авторов-женщин и их авторские стратегии через призму гендерной теории и феминистской критики.

Сравнительно-типологический метод, используемый для анализа типологического взаимодействия русской и китайской литературы в контексте общего литературного процесса развития «женской прозы».

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В теоретическом поле современного литературоведения выделяются три ключевых понятия, требующие уточнения для определения круга изучаемых текстов и прояснения методологической установки, связанной с женским литературным творчеством: «женская литература», «женская проза» и «женское письмо». Концептуализация этих понятий предполагает определение терминов «женская литература» и «женская проза» в широком (биологическом) и узком (гендерном) контексте, а также понимание «женского письма» как особой концепции текста, предоставляющей методологическую основу для описания женской телесности и выявления маркеров феминного дискурса.

2. В истории русской и китайской женской литературы можно выделить два периода подъема, приблизительно совпадающие по хронологическим рамкам: первый – с конца XIX до начала XX века, когда в России начинается «серебряный век», а в Китае «Движение за новую культуру»; второй – 1980–1990-е годы. Эти периоды соотносятся со значительными социально-культурными, политическими и историческими изменениями в обществе.

3. Женская литература в России и в Китае демонстрирует существенное сходство, преодолевающее национальные различия: развитие женской субъектности, углубленное внимание авторов-женщин к женскому опыту и экзистенциальным состояниям женщин, автобиографичность и тяготение к художественному методу автофикшн, а также ряд лингвопоэтических маркеров феминного дискурса. Данное сходство показывает типологически межэтническое взаимодействие разных культур.

4. Проза Людмила Петрушевской и Цань Сюэ отражает характерные черты «женской прозы» 1980–1990-х годов, проявляющиеся в деконструкции традиционного идеализированного образа «женщины» и «матери»; в отказе от классического хронотопа и макронаратива в пользу раскрытия частной, внутренней жизни женщины; в предпочтении «малых» тем домашнего быта и семьи «большим» темам, связанным с политикой и историей; в особом внимании к женской телесности и бессознательному. Что свидетельствует о типологическом схождении и взаимодействии русской и китайской «женской прозы».

5. В языке присутствует гендерная асимметрия: феминный дискурс, отражающий женский способ мышления и говорения, отличается от маскулинного, и эти различия могут быть прослежены в текстах «женской прозы». В процессе анализа было идентифицировано девять характерных дискурсивных стратегий и признаков феминного дискурса: смешение стилей речи, реноминация, эллиптичность, высокая эмоциональность, интенсификация образности, эвфемистичность, разговорность, наличие фольклорно-мифологических элементов, сенсорность.

6. Проза Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ демонстрирует специфические черты «женской прозы» и «женского письма» как в содержательном, так и в дискурсивном аспекте. При этом «феминные» маркеры в прозе Людмилы Петрушевской более выражены, чем в творчестве Цань Сюэ. В произведениях Людмилы Петрушевской присутствуют девять обозначенных стратегий и признаков, в текстах Цань Сюэ можно выделить пять.

Степень достоверности результатов исследования. Высокая степень достоверности результатов обеспечивается опорой на современные теоретико-методологические разработки ключевых направлений литературоведения и значительным объемом проанализированного материала: к анализу привлечены научные исследования русских и зарубежных теоретиков, критиков, литературоведов – монографии, критические статьи и диссертационные работы.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования обсуждались на XXXI Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (г. Москва, МГУ, апрель 2024 г.), на III Международной научно-практической конференции «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов» (г. Томск, ТПУ, апрель 2023 г.), на 51-ой Международной научной филологической конференции им. Л. А. Вербицкой (г. Санкт-Петербург, СПбГУ, март 2023 г.), на VIII Международной научно-практической конференции «Би-, поли-, транслингвизм и лингвистическое образование» (г. Москва, РУДН, декабрь 2022 г.), на Первом международном гуманитарном форуме «Культура России в современном мировом пространстве» (г. Москва, РУДН, октябрь 2022 г.), на Второй научно-практической конференции «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» (г. Москва, МГУ, октябрь 2022 г.), на Международной научно-практической конференции «У истоков китайской словесности» (г. Москва, МГУ, май 2022 г.), на II Международной научно-практической конференции ««Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов» (г. Томск, ТПУ, апрель 2022 г.), на VII Международной научно-практической конференции «Би-, поли-

, транслингвизм и лингвистическое образование» (г. Москва, РУДН, декабрь 2021 г.), на Научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы литературоведения» (г. Москва, РУДН, апрель 2021 г.).

Структура исследования обусловлена поставленными целью и задачами. Настоящая диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и списка литературы на русском, английском и китайском языках (173 источника).

Основные положения и результаты исследования работы были опубликованы в следующих научных журналах, включенных в перечень ВАК и SCOPUS, рецензируемых ученым советом РУДН:

1. Тянь Ф. Цань Сюэ: поэтика антиэстетики / Ф. Тянь // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2022. – Т. 27, № 4. – С. 726–734.

2. Тянь Ф. Женское одиночество как лейтмотив рассказов Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ / Ф. Тянь, А. В. Жучкова // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2022. – Т. 19, № 3. – С. 501–510.

3. Тянь Ф. Исследование прозы Л. Петрушевской в литературоведении Китая (на примере материалов CNKI) / Ф. Тянь // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2022. – № 12. – С. 196–200.

4. Тянь Ф. Дореволюционная женская литература в России и Китае / Ф. Тянь // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 1. – С. 216–222.

ГЛАВА 1. ЖЕНСКАЯ ПРОЗА: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

1.1 Понятия «женская литература», «женская проза» и «женское письмо»

Феномен «женской прозы» на протяжении последних десятилетий вызывает повышенный интерес как в российском, так и в китайском литературоведении. При этом в современном теоретическом поле сосуществуют множество разных и даже противоположных интерпретаций термина «женская проза».

Первоначально термин «женская литература» обозначал все тексты, написанные женщинами. В России он появился в 1840-х годах, в Китае – в начале XX века. Следуя этой традиции, и в сегодняшнем литературоведении под «женской прозой» в широком смысле подразумевается проза, написанная женщинами.

Такой точки зрения придерживается Н. Габриэлян в статье 1996 года «Ева – это значит “жизнь” (Проблема пространства в современной русской женской прозе)»: «Под “женской” прозой мы будем подразумевать прозу, написанную женщинами»⁶². М. Черняк, А. Голубкова в интервью 2021 года тоже заявляют, что согласны с мнением, что «женская проза – это проза, написанная женщинами»⁶³. Данный подход опирается на биологический пол автора, поэтому можно охарактеризовать его как биологический.

Слова «мужчина» и «женщина» далеко не нейтральны, они не только указывают на биологический пол, но и несут в себе и оценочные оттенки, включают в себя целую подсистему знаков. Возникновение терминов «женская проза» и «женская литература» в узком, гендерном понимании обусловлено осознанием, что существует особый способ бытия женщины в мире, – и признанием статуса «другости» женщин в нормативной маскулинной культуре. По словам М. Рюткёнен, «ситуация женского субъекта понимается как особенная, ибо женщины имели и имеют другой статус в обществе, нежели мужчины; женщины и их опыт

⁶² Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 31.

⁶³ Сафронова Е. Эти страшные слова "женская проза"...: интервью с Т. Сотниковой / беседовала А.Б. Голубкова // Ревизор.ru от 14 апреля 2021 года. URL: <https://rewizor.ru/literature/interviews/eti-strashnye-slova-jenskaya-proza/> (дата обращения: 08.02.2024).

маргинализированы»⁶⁴. Близкое мнение имеет американская исследовательница Э. Шоуолтер, по ее словам, «сами женщины конструируются как субкультура в рамках большого общества»⁶⁵. По мнению французского теоретика феминизма С. де Бовуар, женщина давно воспринимается патриархальной культурой как «другой», как существо относительное, наделенное характеристиками, отличными от мужских, «абсолютных», и существующее в маргинальности. Согласно Бовуар, «Человечество мужского рода, и мужчина определяет женщину не как таковую, а в соотнесении с собой; ее не рассматривают как автономное существо <...> она – несущностное в сравнении с сущностным. Он – Субъект, он – Абсолют; она – Другой <...> определяющая особенность положения женщины состоит в том, что, являясь, как и всякий человек, автономной свободой, она познает и выбирает себя в мире, где мужчины заставляют ее принять себя как Другого»⁶⁶. Понимание о женском как «другом» обосновывает легитимность выделения «женской прозы» из общего массива современной литературы. И в узком смысле под «женской прозой» понимается проза не только написанная женщинами, но изображающая женщину как «субъекта»: описывающая уникальный женский мир, женский опыт и женские практики, демонстрирующая собственно женский, отличный от мужского взгляд на жизнь и мир. В этом ключе характеризующим является суждение Шоуолтер: «женская проза» должна сознательно и коллективно сосредоточиться на артикуляции женского опыта и автономном самовыражении под руководством своих собственных импульсов⁶⁷. В русской литературе сходное толкование дает писательница и критик С. Василенко: «Уникальный мир женщины, мир ее чувств, ощущений, ее мирозерцание, ее объяснение мироустройства, вылившиеся на бумагу, уже само рождало новое направление»⁶⁸. В китайском литературоведении

⁶⁴ Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 14.

⁶⁵ Showalter E. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004. P.11.

⁶⁶ Бовуар С. де. Второй пол. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С.10–11, 24.

⁶⁷ Showalter E. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004. P. 4.

⁶⁸ Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://az.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

Лю Сыцянь (刘思谦), основываясь на литературной деятельности женщин-авторов периода «четвертого мая» – первой волны китайской «женской прозы» начала XX века, дает свое убедительное определение, выдвигая на первый план субъективность женщины: «Женская проза – это проза, возникшая в определенных исторических условиях, обладающая духом современного гуманизма, рассматривающая женщину как субъекта речи, субъекта восприятия, субъекта мыслящего и эстетического субъекта» (女性文学是诞生于一定历史条件下的、具有现代人文精神内涵的、以女性为言说主体、经验主体、思维主体、审美主体的文学)⁶⁹. Таким образом, можно констатировать, что «женская проза» в узком понимании, как правило, соединяет несколько факторов: автор – женщина, в центре повествования стоят женские персонажи, содержание связано с женской судьбой и женскими проблемами, окружающая действительность изображается через женский взгляд, повествование имеет специфически женскую модальность. Женский опыт, женское самосознание и женская субъективность, – основные категории гендерной теории, поэтому данный подход можно охарактеризовать как гендерный. В российском и китайском литературоведении термины «женская литература» и «женская проза» в узком, гендерном смысле начинают употребляться только с 1980-х годов.

Основой «женской прозы» в гендерном понимании служит уникальность женского опыта. Т. де Лауретис отмечает, что опыт является одной из основных категорий в феминистском и гендерном дискурсе. Он непосредственно связан с вопросами субъективности. С помощью опыта «субъект находится в социальной реальности, и через него воспринимает и понимает как субъективные [различные] отношения <...> опыт конструирует субъект»⁷⁰. Таким образом, гендерно-социальный опыт женщины как дочери, жены и матери в семейной структуре, а также ее частная и повседневная жизнь являются источником ценного и

⁶⁹ Лю С. Понятие «женской прозы» // Вестник Нанкайского университета. 2005. № 2. С.4. [刘思谦.女性文学这个概念.南开学报, 2005(2)].

⁷⁰ Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 12.

аутентичного материала для «женской прозы».

В современной культуре оба эти понимания «женской литературы»/«женской прозы»: биологическое и гендерное – имеют своих приверженцев, – и каждое из них претендует на обоснованность. На наш взгляд, эти подходы можно гиперо-гипонимически сочетать.

С одной стороны, важно обеспечить знаковое место широкому пониманию «женской прозы» в истории и традициях женского литературного творчества. Все писательницы и их произведения должны быть включены в круг рассмотрения, даже если в них отсутствует достаточное осознание собственно женской самости (поскольку в условиях мужского культурного империализма (*male cultural imperialism*)⁷¹ в патриархальном обществе женщинам, находящимся в подчиненном положении, сложно мыслить, говорить и писать как самостоятельному «говорящему субъекту»). В произведениях русской и китайской литературы домодернистской эпохи, создававшихся женщинами, наблюдается нехватка собственно женской субъективности, в них отпечатался след подражания маскулинному дискурсу. Однако нельзя исключить этих «неполноценных» писательниц из отряда «женской прозы», так как это повлечет за собой сжатие литературно-творческого пространства женщин-авторов и утрату женских литературных традиций. Именно так считает Шоуолтер: все пишущие женщины – звенья в цепи, соединяющей творчество писательниц разных поколений, без рассмотрения их творчества мы не можем получить четкого представления о преемственности в женской литературе⁷².

Но, с другой стороны, когда мы исследуем современную «женскую прозу» с точки зрения введения в андроцентричную культуру особого женского опыта, надлежит настаивать на «узком» понимании этого феномена.

В нашей работе, при рассмотрении «женской прозы» 1980–90-х годов, нацеленной на артикуляцию уникального женского опыта и поиск специфически

⁷¹ Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004. P. 4.

⁷² Там же. С. 7.

женской субъективности, мы используем термин «женская проза» в узком, гендерном смысле. Однако когда мы говорим о женской литературе до этого периода, мы применяем термин «женская литература» в широком понимании.

Другой важной концепцией в развитии женского литературного творчества является «женское письмо», выдвинутое французской феминистской критикой в 1970-е годы. Оно оказывает огромное влияние на творчество не только европейских, но и русских и китайских писательниц конца XX века. Эта концепция появляется под влиянием теорий постструктурализма, в особенности дерридаистской концепции «письма», связанной с деконструкцией «логоцентризма». Ж. Деррида рассматривает «письмо» как способ освобождения от единого рационального дискурса логоцентризма и уподобляет его женщине и женской природе: «Женщина пишет (ся). Это ей причитается, к ней возвращается стиль. Точнее, если стиль – это мужчина, то письмо – женщина»⁷³. Таким образом, «женское письмо» осмысливается в французской критике как деконструктивная стратегия, с помощью которой женщина способна преодолеть доминантный логоцентричный/патриархальный дискурс и формировать собственно феминный дискурс, а угнетенная женская «другость» становится видным субъектом.

Физиологические особенности определяются биологическим полом, уникальный телесный опыт позволяет женщинам воспринимать себя и окружающий мир совершенно иным, отличным от мужского, способом. Таким образом, основной категорией концепции «женского письма» становится женская телесность, связанная с бессознательным. Французская писательница Э. Сиксу, инициатор этого понятия (в книге «Хохот медузы», 1975), является непосредственным автором концепции «женщина-тело-текст». Она определяет «женское письмо» как письмо телесное. В основе которого – метафорическое понимание «телесности как опыта интимного переживания, переживания собственно (женской) сексуальности»⁷⁴.

⁷³ Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки, 1991. № 2, 3. С.116–142; 114–129. URL: http://ec-dejavu.net/p/Publ_Derrida_Spur.html (дата обращения: 15.10.2023).

⁷⁴ Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-годов: динамика, проблематика, поэтика: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Пермский государственный педагогический университет. Пермь, 2006. С. 98.

Сиксу подтверждает связь субъектности женщины с ее телом: «ваше тело принадлежит вам, так возьмите же его <...> Практически все еще должно быть написано женщинами о женском: об их сексуальности, какова она на самом деле, о ее бесконечной подвижной сложности, об их эротизации, неожиданных “включениях” всевозможных маленьких/огромных территорий тела»⁷⁵. При этом Сиксу полагает, что «женщины телесны больше, чем мужчины. Больше телесности, следовательно – больше письма»⁷⁶. Поэтому женщины должны следить за своим телом, чувствовать его и писать о нем. Благодаря этому они смогут вырваться из оков нормативного маскулинного дискурса и литературных норм, установленных патриархальными стандартами. Это позволит создать язык, свойственный «женскому письму» – выразительный, телесно-чувственный, «ускользающий», противостоящий традиционному рациональному «мужскому» языку⁷⁷.

Шоуолтер подтверждает мысль Сиксу о «телесном письме». Она определяет телесный опыт женщин как основу формирования женской культуры: «женская субкультура возникла сначала в результате общего, скрытого и ритуализированного телесного опыта»⁷⁸. Так что «телесное письмо» становится специфически женской литературной стратегией самовыражения и саморепрезентации.

В феминистской критике отсутствует теоретическая формулировка понятия «женское письмо», и оно остается нетеоретизированным, как отмечает Сиксу: «Невозможно определить женскую практику письма, всегда будет невозможно, поскольку эта практика не может подвергнуться теоретизированию, классификации, кодированию – что вовсе не означает, что она не существует»⁷⁹. Это создает открытость концепции и возможность для ее дальнейшей интерпретации.

Итак, «женская литература» и «женская проза» часто рассматриваются как синонимы, они пытаются теоретизировать и классифицировать женское литературное творчество, выделяя несколько основных параметров литературы. В

⁷⁵ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.:Алетейя, 2001. С. 811.

⁷⁶ Там же. С. 812

⁷⁷ Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-годов: динамика, проблематика, поэтика: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Пермский государственный педагогический университет. Пермь, 2006. С. 70.

⁷⁸ Showalter E. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004. P.15.

⁷⁹ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.:Алетейя, 2001. С. 808.

то время как «женское письмо» рассматривается как способ женского самовыражения, с помощью которого женщины описывают собственный опыт, опыт женской телесности и бессознательного как проявления женской субъективности. Кроме того, «женское письмо», акцентируя внимание на связи телесности и женского типа языка, представляет собой особую концепцию, предоставляющую методологическую основу для выявления маркеров феминного дискурса. Если женская литература/«женская проза» отвечает на вопрос «какая же литература?», то «женское письмо» отвечает на вопрос «как создать женский текст?» Понятия «женская литература»/«женская проза» и женское письмо взаимосвязаны и тесно переплетаются друг с другом, но не являются взаимозаменяемыми.

1.2 История «женской прозы» в России

1.2.1 Женская литература домодернистской эпохи

Литература как общественный институт, использующий в качестве средства выражения язык, представляет собой творение общественное⁸⁰. В этом смысле «женская проза» как социокультурное явление тесно связано с социально-историческим процессом (в первую очередь с женской эмансипацией) и эволюцией представлений о женщине.

До XX века в русской литературе было немного женских имен. Как заключил И. Киреевский, вследствие мещанского предрассудка современников «большая часть наших дам-поэтов пишет мало, и либо совсем не печатает, либо печатает без имени. Исключений не много»⁸¹. На протяжении веков творческие профессии считались не женскими, — женщин с рождения готовили к роли жены и матери — хранительницы домашнего очага, а не карьериста в публичной сфере. В обществе было распространено мнение, что женщинам лучше держаться от литературы на расстоянии, потому что творческое занятие опустошает женщин физически и

⁸⁰ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. С. 107.

⁸¹ Киреевский И. В. О русских писательницах (Письмо к Анне Петровне Зонтаг) // Избранные статьи. М.: Современник, 1984. С. 102.

духовно, «приводит к бесплодию», что пишущая женщина теряет женское, «забывает долг жены и матери, дурнеет», превращается в бесстыдное чудовище⁸². Казалось, что самореализацию и славу женщина может получить только через традиционные женские роли, и она была скорее украшением общества и жизни мужчины, чем самостоятельным субъектом.

У женщин отсутствовали благоприятные условия для занятия литературой в том числе и за неимением возможности получить серьезное образование. В России государственное образование стало доступно для женщин с 1764 года, когда по приказу Екатерины II был учрежден Смольный институт. «Этим положила (Екатерина) начало общественному образованию русских женщин»⁸³. Однако это учреждение по большому счету было «оранжереей» воспитания женственности, цель которого – подготовка добрых супругов, хороших матерей и хозяек. Только во второй половине XIX века в России появилось высшее женское образование.

Становление женского литературного творчества в России отсчитывается со второй половины XVIII века, а именно с эпохи Екатерины II (1762–1796). С начала XVIII века Петр I проводил политику поощрения женщин к выходу из семейного круга и участию в общественной деятельности, в екатерининскую эпоху страна становится еще более открытой. Императрица не только поощряла женщин к чтению западной литературы, в том числе и написанной женщинами, но и к самостоятельному сочинению. Воздействие литературной деятельности императрицы на русских женщин неоспоримо. Как рассуждает Е. Лихачева, «когда высшая власть принадлежала женщине, и тем более самой образованной женщине всей страны, женщинам в первый раз представилась возможность проявить свою мысль и таланты»⁸⁴. Поэтому можно смело сказать, что Екатерина II является одной из основоположниц русской женской литературы.

На рубеже XVIII–XIX веков в моде было подражание французским источникам. Начиная с эпохи Петра I для большинства писателей и читателей

⁸² Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 с. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm (дата обращения: 18.03.2024).

⁸³ Лихачева Е. О. Материалы для истории женского образования в России (1086–1796). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1890. С. 1.

⁸⁴ Там же. С. 273.

«европейская культура (особенно французская) была естественной средой существования»⁸⁵. Женщины-писательницы не стали исключением, в частности, неопубликованный роман «Письма кабардинские» А. Ржевской (1740–1769) – подражание знаменитому в то время в Европе роману французской писательницы Франсуазы де Графиньи «Письма перуанской женщины» (“Lettres d’une Péruvienne”, 1747). Рукопись много обсуждали в литературном кружке А. Сумарокова, она получила одобрение мужчин-коллег. И. Новиков считал, что в литературном смысле роман Ржевской значительно превосходит оригинал де Графиньи⁸⁶.

«Женской прозе» того времени было свойственно двуязычие: писательницы писали не только по-русски, но и по-французски. Например, мемуары Г. Ржевской (1759–1826) «Памятные записки» (1871) были написаны на французском языке. Исследователями отмечен интересный факт: писательницы, пишущие по-русски, склонны были в своих произведениях «передавать сильные чувства и переживания», больше раскрывать психологические детали и внутренний мир женщин, а пишущие по-французски, наоборот, пытались быть «сдержаны в проявлении эмоций, подчеркивая опасность переизбытка чувств»⁸⁷.

Долгое время социально приемлемыми формами женского участия в литературном процессе были переводческая деятельность и детская литература. В конце XVIII – первой четверти XIX века можно обнаружить свыше двадцати женщин, занимавшихся переводами с иностранных языков на русский. В силу непреложной роли матери в воспитании ребенка, писание детских книг было узаконенной формой женской литературной деятельности. Из-за этого многие писательницы испытали на собственном опыте «гендерную кабалу»⁸⁸, когда сочинение для детей рассматривалось не столько как литературное творчество, сколько как часть семейной деятельности.

⁸⁵ Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 с. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm (дата обращения: 18.03.2024).

⁸⁶ Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий, и словесных преданий / собрал Николай Новиков. СПб.: Тип. Акад. наук, 1772. С. 187.

⁸⁷ Чэнь Ф. Исследование современной русской женской прозы. Пекин: Издательство Народного университета Китая. 2007, С. 110. [陈方.当代俄罗斯女性小说研究.北京:中国人民大学出版社,2007].

⁸⁸ Костюхина М. С. У истоков феминизма в детской литературе (споры и обиды) // Детские чтения. 2014. № 2. С. 339.

С начала XIX века в русской литературе наступает золотой век. Талант великих поэтов и писателей того времени оказал огромное влияние на женское творчество. Поэтессы и писательницы получили настоящую поддержку от мужчин-коллег. Высокую оценку получила Н. Дурова (1783–1866) от А. Пушкина: «Прелесть! Живо, оригинально, слог прекрасный. Успех несомнителен»⁸⁹. Дурова не раз печатала свои рукописи на страницах «Современника», основанного Пушкиным. В XIX веке в России происходит профессионализация литературного труда и оформление книжного рынка и журналистики. Появляются многочисленные литературные периодические издания, в которых печатаются авторы-женщины, например «Отечественные записки» (1818), «Библиотека для чтения» (1834), «Современник» (1836), «Маяк» (1840) и пр. Также выходят литературные журналы для читательниц-женщин: «Журнал для милых, издаваемый молодыми людьми» (1804), «Дамский журнал» (1823), «Кабинет Аспазии» (1815), «Лучи» (1850), в которых размещались и произведения, написанные женщинами⁹⁰.

Именно в это время женщины начали зарабатывать писательством. Издательства, учитывая свои интересы и запросы женской аудитории, привлекали женщин к сочинению и публикации. Например, А. Зражевская (1805–1867) зарабатывала как переводчица, М. Жукова (1805–1855) содержала себя исключительно писательством. В 1836 году В. Жуковский в письме выразил поддержку литературному занятию А. Зонтаг (1785–1864): «Пишите, пишите непременно. Это даст и счастье внутреннее, и деньги, кои здесь будут не главной целью, а непременно следствием»⁹¹.

В XIX веке литературой занимались, в основном, только женщины из обеспеченной семьи, «низшие классы имели мало возможностей получить образование»⁹². Схожую мысль выражает В. Вулф: «Если женщина хочет писать

⁸⁹ Переписка А. С. Пушкина. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982. С. 498.

⁹⁰ Смеюха В. В. Отечественные женские журналы: история и типология // Вопросы теории и практики журналистики. 2012. № 2. С. 52.

⁹¹ Бояркина П. Женщины пишут о том, что волнует именно их: интервью / беседовала М. Нестеренко // Прочтение от 02 июля 2018 года. URL: <https://prochtenie.org/texts/29447> (дата обращения: 10.02.2024).

⁹² Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. С. 110.

книги, ей понадобятся деньги и собственная комната»⁹³. Более того, при рассмотрении биографий русских писательниц XVIII–XIX веков обнаруживается характерная общая черта: все они состояли в родстве или дружбе с известными литераторами. Так литературная жизнь писательницы А. Панаевой (1819–1893) была тесно связана с тремя писателями и публицистами – И. Панаевым (первым мужем), Н. Некрасовым (любовником) и А. Головачевым (вторым мужем)⁹⁴. Этим объясняется тот факт, что посетителями литературного салона А. Панаевой в течение многих лет были самые знаменитые русские литераторы того времени – В. Белинский, А. Герцен, И. Тургенев, Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Гончаров, Н. Добролюбов, Н. Чернышевский, М. Салтыков-Щедрин, А. Островский. «Трудно назвать большого писателя 1840-х, 1850-х или 1860-х годов, с которым она не была бы знакома. Многие были дружески расположены к ней»⁹⁵, – отмечал К. Чуковский. Примечательно, что в литературном салоне женщина была «не только организатором беседы и слушательницей, но и сочинительницей»⁹⁶. Писательница могла предлагать для чтения и обсуждения собственные произведения и слушать мнения относительно них. Как, например, Евгения Тур – хозяйка одного из лучших в Москве того времени литературных салонов, который посещали И. Тургенев, А. Левитов, Н. Лесков и др. О ее дебютном произведении «Ошибка» (1849) тепло отозвался Островский, приветствовавший рождение «нового самобытного таланта»⁹⁷ и отметивший, что «характеры большею частью мастерски нарисованы и верны действительности»⁹⁸. После чтения «Племянницы» (1851), Тургенев писал: «эта книга написана сердцем и говорит сердцу. От нее веет чем-то благородным, искренним, горячим»⁹⁹.

Для женской литературы характерна автобиографичность, что обусловлено ограниченностью в приватной сфере женского мира. Женщины склонны

⁹³ Вулф В. Своя комната. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. С. 9.

⁹⁴ Панаева А. Я. Воспоминания / вступ. ст. К. Чуковского; примеч. Г. В. Краснова, Н. М. Фортунатова. М.: Правда, 1986. С. 8–9.

⁹⁵ Там же. С. 5.

⁹⁶ Савкина И. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М.: ИЛО, 2022. С. 10.

⁹⁷ Островский А. Н. «Ошибка», повесть г-жи Тур // Полное собрание сочинений в 12-х т. Т. 10: Статьи. Записи. Речи. Дневники. Словарь. М.: Искусство, 1978. С. 17.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Тургенев И. С. Племянница // Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 4. М.: Наука, 1980, С. 489.

фиксировать фрагменты быта и личного чувствования. Женская автобиографическая проза начинает свое становление в России во второй половине XVIII века и играет важную роль в формировании представлений о специфике «женской прозы». О. Мамаева определяет женскую автобиографическую прозу как «сложно организованные повествовательные модели, ориентированные на актуальный для русской культуры второй половины XVIII – начала XIX процесс самореализации *женского* и осознание женской идентичности и способные изобразить *женскую* автомодель»¹⁰⁰.

Автобиографический жанр позволяет женщинам откровенно говорить об опыте своей жизни и личном чувстве, изображать женское «я». К первым женским русским автобиографическим текстам можно отнести записки, воспоминания и мемуары Н. Долгоруковой (1714–1771), Екатерины II (1729–1796), Е. Дашковой (1743–1810), А. Лабзиной (1758–1828) и В. Головиной (1766–1821).

В отличие от официально-политического дискурса мужской автобиографической прозы, в женских автобиографических текстах доминирует личностно-бытовой дискурс. Это приводит к бедности исторических фактов и отсутствию исторических датировок, как можно увидеть в «Своеручных записках» (1767) Н. Долгоруковой и «Воспоминаниях» (1810) А. Лабзиной¹⁰¹. Женщины часто пишут, опираясь на частную, приватную жизнь и традиционные роли – матери, жены, дочери, сестры¹⁰², что позволяет женщинам относительно уверенно выражать себя. Таким образом, даже в «официальных», «дворцовых» мемуарах Екатерины II (высшая власть государства) и Дашковой (активный общественный деятель) отводится особое место дискурсу частной жизни. Отличительные черты «женской прозы» – автобиографичность, субъективность, детализированность, обращенность к частной, внутренней жизни и психологизм.

Но стоит отметить, что в женской автобиографической прозе второй

¹⁰⁰ Мамаева О. В. Феномен женской автобиографической литературы в русской культуре второй половины 18 – начала 19 века: автореф... дис. кан. филол. наук: 10.01.01. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. СПб., 2008. С. 23.

¹⁰¹ Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 75.

¹⁰² Так же. С. 225.

половины XVIII – начала XIX веков прослеживается тенденция к подражанию мужской эстетике: героиня изображается преимущественно с мужской точки зрения и представляется традиционной, стереотипной. Писательницы прибегают к романтизации действительности, идеализации автогероини и «гендерному маскараду», что подразумевает самоидентификацию с мужчинами. Стереотипное понимание *женского* определяет дефицит женской субъективности в текстах писательниц того времени.

Женщина, ее частная жизнь и экзистенциальное состояние – одиночество, неприятие себя, чувство вины всегда волновали русских писательниц. Это особенно ярко отражено в повести «Фразы» (1855) Н. Хвошинской (1821–1889), где представлены две героини – Ольга и Прасковья, олицетворяющие две разные стороны женской сущности – разум и фантазию, самоконтроль и саморазрушение. Прасковья изображается как противоположность «идеальной женщины»: она необыкновенна, но в то же время «опасна», не контролируя свою фантазию и желание. Ее мучит чувство вины за стремление к чтению и писательству, а также противоречивые чувства в процессе самопознания. С одной стороны, Прасковья испытывает наслаждение воображения и творчества, с другой – страдает от неприятия окружающим миром и неприятия себя¹⁰³. Амбивалентное отношение автора к Прасковье демонстрирует страх и дилемму пишущих-женщин того времени, подчеркивая сложность их положения в обществе и проблему самоидентификации как говорящего субъекта.

В произведениях другой известной писательницы XIX века – Е. Ган (1814–1842) также доминирует образ «одиноким женщины» и ее внутренние конфликты между стереотипным женским образом и собственным «я». Ее героиня верит в любовь и в то, что женщина имеет право выйти замуж по любви, однако сталкивается с непониманием и неприятием со стороны общества. Одаренностью Ган восхитился Белинский, написавший большую статью с анализом произведений Ган («Сочинения Зенеиды Р-вой»), посвященную в том числе проблемам «женской

¹⁰³ Розенхольм А. Рассказчица-писательница в противоречиях или взгляд Кассандры // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв.: Сборник научных статей. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1995. С. 91–114.

прозы» и положению авторов-женщин в обществе его времени. Он высоко оценил, что писательница уделяет внимание социальным аспектам женского вопроса, отметив, что «нельзя сказать, чтоб весь пафос ее поэзии заключался только в мысли: как умеют любить женщины и как не умеют мужчины любить; нет, он заключается еще и в глубокой скорби об общественном унижении женщины и в энергическом протесте против этого унижения»¹⁰⁴.

Психологическое состояние, описываемое Хвошинской и Ган, характерно для многих женщин XIX века, которые переносят страдания из-за борьбы внутреннего «я» с внешним «я». Несовпадение стремления женщин к самоопределению и вынужденного подчинения нормативным ожиданиям порождает неудовлетворенность жизнью, которая проникает в глубину сознания героинь и становится отражением эпохи¹⁰⁵.

Во второй половине XIX века, по мере увеличения социализации женщин, в произведениях авторов-женщин все чаще поднимались вопросы роли женщины в интимных отношениях, права женщин на образование, равенства в браке и др. Писательницы начали создавать образ «новой женщины», стремящейся выразить свою индивидуальность и требующей равноправия с мужчинами в семейной и общественной жизни. В некоторых работах авторы придавали феминистский оттенок обсуждаемым темам. К таким произведениям можно отнести четырехтомный роман Е. Тур (1815–1892) «Племянница» (1851), повести Н. Соханской (1823–1884) «После обеда в гостях» (1858) и «Давняя встреча» (1862), романы А. Панаевой «Мелочи жизни» (1854), «Роман в петербургском полусвете» (1860) и т. д. Эти произведения имели отчасти автобиографический, отчасти дидактический характер: их задачей было показать, как образованные девушки из дворянской среды сбрасывают с себя оковы брака, ищут свободы, пускай даже неполной, и духовно растут. Автобиографическая повесть Н. Соханской «Автобиография» (1847–1848) как опыт женской саморепрезентации была названа

¹⁰⁴ Белинский В. Г. Сочинения Зенеиды Р-вой. // Собрание сочинений. В 9 т. Т. 5. / В. Г. Белинский. М: Художественная литература, 1979. С. 261.

¹⁰⁵ Савкина И. Женское письмо как само(о)писание: письма Натальи Захарьиной к жениху (1835–1838 гг.) // VI World Congress for Central and East European Studies-Abstracts. Tampere, 2000. 375 с. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/savkina_e.htm (дата обращения: 18.11.2024).

П. Плетневым произведением «таланта удивительного», «неподражаемо-самобытным»¹⁰⁶.

Высокие оценки знаменитых критиков-современников считаются прорывом для «женской прозы». В. Белинский был одним из первых, кто в середине 1840-х годов ввел творчество женщин в сферу серьезной литературной критики, создал новый критический дискурс по отношению к женской литературе, чем оказал глубокое влияние на развитие женского творчества второй половины XIX века. До него множество неоднозначных оценок было адресовано женщинам-творцам, но эти комментарии представлялись во многом стереотипными, поверхностными и даже оскорбительными, они были «связаны прежде всего с эссенциалистскими концепциями о вечном природном предназначении мужчины и женщины»¹⁰⁷. Даже Белинский в начале своей критической карьеры несправедливо говорил, что «никогда женщина-автор не может ни любить, ни быть женою и матерью»¹⁰⁸. Кроме того, комментарии к женским сочинениям зачастую смешивались с комплиментами телесной красоте и женственности. Консерваторы видели в женщине «полуигрушку», писательский талант женщины трактовался ими как «одно из украшающих ее умений». Свет может узнавать в женщине поэта лишь «по необыкновенному блеску ее глаз, по увлекательной поэзии ее разговора или по грации ее движений». А пишущие женщины просто служат «лучшими украшениями нашего общества»¹⁰⁹.

В общем, женское литературное творчество в XVIII–XIX веках фактически все время оказывалось на периферии литературного процесса, характеризуясь маргинализацией и декоративизацией. Об этом свидетельствует тот факт, что многие писательницы были незаслуженно забыты, а большинство женских сочинений того времени давно не переиздавались. Только в эпоху серебряного века, когда поэтический дар таких русских женщин, как З. Гиппиус, А. Ахматова, М.

¹⁰⁶ Николаев П. А. Русские писатели. Биобиблиографический словарь в 2 ч. Ч. 1. А–Л. М.: Просвещение, 1990. С. 364.

¹⁰⁷ Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 с. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm (дата обращения: 18.03.2024).

¹⁰⁸ Белинский В. Г. Жертва... Сочинение г-жи Монборн // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1976. С. 408.

¹⁰⁹ Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 с. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm (дата обращения: 18.03.2024).

Цветаева привлек огромное внимание публики, женская литература впервые стала заметным социокультурным явлением.

1.2.2 Женская литература рубежа XIX–XX веков (серебряный век)

В конце XIX – начале XX веков начался новый период в истории женского движения в России. Женщины, члены политических партий и общественные активистки, уделяли больше внимания вопросам женской эмансипации и активнее участвовали в их решении. Женщины поднимали женские вопросы не только на социально-политическом уровне (А. Коллонтай, Н. Крупская), но и на уровне художественно-литературном. Например, произведения А. Вербицкой, роман О. Шариш «В бурные годы (1866–1877)» (1907) и др. Наблюдается значимая позитивная динамика в обеспечении женской самореализации: расширяются возможности общественного образования – девочки не только из дворянских семей, но и из среднего слоя теперь могут получать качественное образование; появляются женские журналы в области политики, науки и литературы: «Женский вестник» (1904–1918), «Союз женщин» (1907–1909), «Женское дело» (1910–1917), «Мир женщины» (1912–1916), «Женская жизни» (1914–1916)¹¹⁰; растет число женских организаций и количество женщин, которые самостоятельно зарабатывают на жизнь, участвуя в общественной жизни. Одной из наиболее доступных сфер для зарабатывания денег становится для женщин литературная деятельность.

Характерная черта «женской прозы» – активное выражение собственного опыта женщины, изображение ее бытовой жизни и мира женской души. Произведения многих писательниц носят автобиографический характер: А. Вербицкая (1861–1928), А. Даманская (1877–1957), О. Шашир (1850–1916), О. Миртов (1875–1939), М. Крестовская (1862–1910), Е. П. Леткова (1856–1937). «Я затрагиваю все те же вопросы, старые вопросы о любви, о браке, о борьбе личности с обществом»¹¹¹, – говорит Вербицкая. А Шашир подчеркивает, что ценный вклад

¹¹⁰ Симонова О. А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов: автореф... дис. ... кан. филол. наук: 10.01.01. Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. М., 2008. С. 4.

¹¹¹ Грачева А. М. Литературная «звезда» русского модерна. Предисловие к роману «Дух времени» // Вербицкая А. А. Дух времени. В 2 т. Т. 1. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 5–16. URL: http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_1993_literaturnaya_zvezda_russkogo_moderna.shtml (дата обращения: 08.12.2023).

женщины в литературу – это говорить «от лица женщины», «подлинным голосом женских определений жизни», «не подделываясь под мужское перо»¹¹². По мнению британской исследовательницы Катрионы Келли, после 1880-х годов русские писательницы впервые достигли равного положения с мужчинами¹¹³.

При этом писательницы стремились переосмыслить женскую идентичность в новом социальном и гендерном контексте. В этом процессе они открыто обращались к темам сексуальной эмансипации женщин, полиандрии и внебрачных связей, некритически изображали героинь, которые считали «падшими» в рамках патриархальных стереотипов. Представленные ими радикальные взгляды порой вызвали у читателей и рецензентов непонимание и неприязнь. К примеру, бестселлером того времени стал роман Вербицкой «Ключи счастья» (1909–1913). Это произведение, во многом автобиографичное и основанное на семейных преданиях¹¹⁴, является очень смелым. Оно было пропитано духом феминизма и женской свободы – и подверглось резкой критике со стороны части читателей и критиков.

Автор разъясняет идею романа так: «Женщина, не ставь любовь в центр своей жизни, чтоб не сделаться банкротом, когда любовь уйдет. Посвяти себя науке, искусству, творчеству, деятельной любви к людям. Не гонись за маленьким личным счастьем. Победи свою страсть, освободи душу для великого и вечного. И “ключи счастья” будут в твоих руках»¹¹⁵. Главная героиня Вербицкой Маня Ельцова – новый женский тип: Маня отрицает патриархальную нравственность и сковывающие ее условности и стремится к свободе во всем, включая сексуальные отношения. Несмотря на оживленную полемику вокруг образа главной героини, роман стал сверхпопулярным и вызвал широкую дискуссию о женской свободе.

К концу XIX – началу XX веков в русской критике и публицистике намечается разворот к «женской прозе» как самобытному социокультурному явлению и

¹¹² Казакова И. Критика и публицистика конца XIX – начала XX веков о творчестве русских писательниц // Преображение (Русский феминистский журнал). 1995. № 3. С. 63–67. URL: <https://a-z.ru/women/texts/kazakr.htm> (дата обращения: 29.11.2023).

¹¹³ Catriona K. A. History of Russian Women's Writing, 1820–1992. New York: Oxford University Press, 1994. P. 148.

¹¹⁴ Вербицкая А. В. О писательнице Анастасии Вербицкой // Ревизор.ру от 23 апреля 2024 года. URL: <https://rewizor.ru/literature/reviews/o-pisatelnitse-anastasii-verbitskoy/> (дата обращения: 21.11.2024).

¹¹⁵ Грачева А. М. Литературная «звезда» русского модерна. Предисловие к роману «Дух времени» // Вербицкая А. А. Дух времени. В 2 т. Т. 1. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 14.

переоценка ее места и роли в литературном процессе. Выходят в свет такие теоретические труды, как книга С. Пономарева «Наши писательницы» (1891), сборник текстов Е. Колтоновской «Женские силуэты» (1912), работа Н. Абрамовича «Женщина и мир мужской культуры: Мировое творчество и половая любовь» (1913). В литературной периодике опубликовано множество статей, посвященных женской литературе. Широкую популярность получила статья М. Протопопова «Женское творчество» (1891), опубликованная в журнале «Русская мысль», статья Н. Надеждина «Женщины в изображении русских женщин-писательниц» (1912) в журнале «Новый мир», статья А. Коллонтай «Новая женщина» (1913).

Образ «новой женщины» – женщины-профессионала становится непрямым элементом «женской прозы» рубежа веков. Героиня из непривилегированных сословий пытается изменить свою жизнь к лучшему с помощью образования и участия в общественной деятельности (О. Шاپир «Авдотьины дочери» (1898), А. Крандиевская (1865–1938) «Дочь народа» (1904)). При этом писательницы проявляют негативное отношение к типу «традиционной женщины» – самоотверженной жертвы, которая отказывается от профессиональной реализации ради замужества и семьи. Смирение с заданной ей ролью и отказ от самоидентичности приводят к трагическому разрешению, подобному самоубийству, как это показано в произведениях: «Одна из многих» (1879) и «Любовь» (1896) Шاپир, «Василиса» (1879) Н. Арнольди (1843–1921).

В статье «Новая женщина» Коллонтай довольно точно и объективно охарактеризовала творчество современных ей писательниц: «Писательницы заговорили своим языком, о своем, “женском”, их произведения имеют свою особую ценность и свое особое значение. Они помогают нам, наконец, познать “женщину”, и именно женщину нового, складывающегося формирующегося типа»¹¹⁶. Однако в переломную эпоху «новая женщина» оказывается «на перепутье», колеблясь между идеями эмансипации и традиционными представлениями о женской роли, и не всегда готова к социальным изменениям. В

¹¹⁶ Коллонтай А. Новая женщина // Современный мир. 1913. № 9. С. 166.

процессе самопознания «новая женщина» испытывает сомнение, неуверенность в себе, поскольку даже в самой передовой женщине могут присутствовать черты старой психологии¹¹⁷.

Также в произведениях писательниц рубежа веков встречается тип героини, которая отрицает свою женскую сущность и стремится к маскулинизации, чтобы таким образом добиться равноправия. Как отмечает Коллонтай: «Современная капиталистическая действительность вообще как бы стремится выковать из женщины тип, по своему духовному складу стоящий несравненно ближе к мужчине, чем женщина прошлого»¹¹⁸. Однако «это естественное и неизбежное следствие вовлечения женщин в общественную жизнь»¹¹⁹ часто приводит к путанице идентичности и чувству оторванности героини от своего истинного «я» («Антиподы» (1880), «В бурные годы» (1907) Шапир). Сможет ли маскулинизированная женщина обрести собственное «я»? Писательницы нового времени еще не способны дать однозначный ответ на этот вопрос (но вскоре советская литература предлагает свой ответ: «Невозможно!») В «женской прозе» рубежа веков центральными становятся вопросы, как женщине вести себя на перепутье «новых идей» и «старых ценностей», как преодолеть чувство вины за самореализацию и расколотость внутреннего мира, а также как узнать и принять себя.

Модернистские тенденции в литературе способствуют процветанию женского литературного творчества, поскольку женщины-авторы особенно предрасположены к образному выражению глубинных и малоуловимых переживаний, к текучести и потоковости письма. Именно в этот период русские поэтессы Зинаида Гиппиус (1869–1945), Анна Ахматова (1889–1966) и Марина Цветаева (1892–1941) снискали славу не только в отечественной литературе, но и за рубежом. Их имя стало символом времени. Одной из основных черт литературы серебряного века является сосуществование и борьба различных художественно-

¹¹⁷ Осипович Т. «Новая женщина» в беллетристике Александры Коллонтай // Преображение. Русский феминистский журнал. 1994. № 2. С. 66–71. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_2_1994_b.htm (дата обращения: 18.11.2024).

¹¹⁸ Коллонтай А. Новая женщина // Современный мир. 1913. № 9. С. 166.

¹¹⁹ Там же.

эстетических стилей, что нашло отражение в литературном творчестве поэтесс: по художественной направленности они принадлежат разным литературным течениям: Ахматова – к акмеизму, ее творчество впечатляет проникновенной простотой и трагизмом. Гиппиус к символизму, она поражает мистицизмом и символической глубиной. Цветаева, будучи свободной от канонов, удивляет экспрессивностью и метафоричностью своей поэтики. Каждая из них по-своему выражает женское мировосприятие жизни и мира, внося неповторимый вклад в женское творческое наследие.

Поэзия Гиппиус отличается особой утонченностью и философской глубиной. Ее стихотворения охватывают проблемы духовного поиска, религиозных переживаний и морального кризиса. Вместе с тем Гиппиус известна не только как поэтесса, но и как прозаик и литературный критик. Она была весьма озабочена «модной повесткой» своего времени – проблемой пола, взаимоотношениями мужчин и женщин, субъектностью женщины и т. д., активно размышляла о женском начале, женском творчестве и их взаимосвязи, поднимала вопросы женской души, ее внутреннего разлада и стремления к гармонии. Гиппиус создала образ «новой женщины» – независимой, свободной как физически, так и духовно, ломающей сложившиеся стереотипы; она неоднократно подчеркивала, что истинное женское творчество должно исходить из подлинного внутреннего мира женщины, а не из попыток подражать мужским литературным формам и темам¹²⁰. В ее критических статьях ясно прослеживается идея о необходимости осознанного подхода к собственному творчеству и утверждения уникальной женской перспективы. Большой интерес Гиппиус и ее современников к гендерным вопросам и их попытки решения этих вопросов в значительной степени обеспечили большую свободу самовыражения женщин-авторов, таких как Ахматова и Цветаева.

Поэтические произведения Ахматовой, проникновенные и глубоко личные, передают палитру эмоций и переживаний русских женщин на фоне исторических потрясений и пронизаны автобиографическими элементами. В ее стихах постоянно

¹²⁰ Протопопова А. В. Женское творчество глазами Зинаиды Гиппиус // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. № 3. С. 52–63.

звучат мотивы любви и утраты, личных страданий и неразрывной духовной связи с национальной культурой. Ахматова создает образы русских женщин, полные внутреннего достоинства и силы. Ее афоризм «Я научила женщин говорить» отражает становление женского самосознания.

Творчество Цветаевой поражает искренностью и эмоциональностью. Ее поэзия, поэзия внутреннего конфликта и бунтарского духа, полна драматической экспрессии и озарений, что делает ее ярким и глубоким отражением внутреннего мира женщин.

Революция и последовавшие за ней события открыли новые возможности женского самовыражения, хотя и сопровождались катастрофическими потерями. Многие авторы-женщины оказались на чужбине, где были вынуждены адаптироваться к новым условиям жизни. Тем не менее традиция «женской литературы», сформированная в серебряном веке, продолжалась в творчестве писательниц-эмигранток, таких как А. Присманова (1892–1960), Н. Городецкая (1901–1985), М. Цветаева, З. Гиппиус, Н. Тэффи (1872–1952) и др. Их произведения в значительной степени автобиографичны и рассказывают о судьбе эмигрантов в чужих краях, а также о комплексе «потерянной России». Тэффи сравнила мир эмигрантов за рубежом с «городком» и использовала «городок» как название сборника ее рассказов (1927). В одноименном рассказе автор обрисовывает томительное однообразие эмигрантской жизни и ощущение отчужденности «беженцев» от местной культуры. Большинство произведений Городецкой посвящено непростым судьбам русских женщин в изгнании, их внутренним дилеммам, одиночеству и тоске по родине. В ее романе «Несквозная нить» (1929) через призму женского восприятия представлены общие страдания эмигрантов того времени: *«А мне все кажется, что мы здесь заживо погребены»*¹²¹. При этом писательница с огромным сочувствием и уважением говорит о мужестве соотечественниц на чужой земле, в не всегда милосердной жизни: *«Эта медленная, упорная, трудная победа казалась мне более блестящей и значительной, чем любая*

¹²¹ Городецкая Н. Д. Несквозная нить // Остров одиночества: роман, рассказы, очерки, письма / сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2013. С. 116.

американская легенда»¹²². Цветаева, чувствуя себя одинокой и изолированной от эмигрантской действительности, обращалась к минувшему времени в России. В таких прозаических произведениях, как «Дом у Старого Пимена» (1934), «Черт» (1935), «Мать и музыка» (1935) Цветаева оживляла картины детства и образ старой Москвы, защищая исчезающие в «новом» мире важнейшие ценности — человечность, дух и истину¹²³.

В России же, по мере укрепления Советской власти и упрочения соцреализма, согласно принципам которого индивидуальное должно было уступить место коллективному, идеологические маркеры постепенно начинают превосходить все остальные, в том числе гендерные. Женский голос на территории страны утихает — и в произведениях советской литературы, написанных женщинами, мы все чаще видим осознанный отказ от феминности и доминирующие тенденции маскулинизации.

Итак, на эпоху серебряного века приходится настоящий бум женской литературы, впервые с ее появления. Женское творчество привносит в национальную литературу уникальные женские темы, взгляды и стили, составляя значимую веху развития русской литературы и культуры в целом. «Женская проза» и «женская поэзия» рубежа веков оказали значительное воздействие на последующие поколения писательниц. Так вторая волна «женской прозы» XX века, «женская проза» 1980–1990-х годов, вела осознанный диалог с авторами-женщинами серебряного века. К примеру, в поэзии Н. Матвеевой можно ощущать присутствие поэтики М. Цветаевой, а в сказках Л. Петрушевской отмечается остроумие Н. Тэффи¹²⁴.

1.2.3 «Новая женская проза»: 1980–1990 годы

«Литература давно перестала быть “мужским делом”»¹²⁵, сказал П. В.

¹²² Там же. С. 581.

¹²³ Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2007. № 6. С. 64–70.

¹²⁴ Чэнь Ф. «Второй пол» в русской литературе. Пекин: Издательство Пекинского университета языка и культуры. 2015, С. 182. [陈方. 俄罗斯文学的“第二性”. 北京: 北京语言大学出版社, 2015].

¹²⁵ Басинский П. В. У литературы женское лицо // Российская газета от 11 марта 2018 года. № 50 (7512). URL: <https://rg.ru/2018/03/11/pavel-basinskij-literatura-davno-perestala-byt-muzhskim-delom.html> (дата обращения: 13.09.2023).

Басинский в 2018 году. Действительно, в последнее сорокалетие женщины достигли небывалых достижений в деле писательства и качественно, и количественно. В конце 1980-х – начале 1990-х годов масштабное издание женской литературы становится видимым культурным феноменом. На стыке 1980–1990-х годов возникает явление «новой женской прозы», которая объединяет ряд талантливых писательниц, таких как С. Василенко, Л. Петрушевская, Т. Толстая, Л. Улицкая, М. Палей, Н. Садур, В. Нарбикова, И. Полянская и др. Их тексты печатаются в «толстяках»: «Новый мир», «Знамя», «Наш современник» и др., активно издаются. Дебютные произведения многих писательниц вышли в свет именно в этот период, в частности первый рассказ С. Василенко «Звонкое имя» (1988), первая книга М. Палей «Отделение пропащих» (1991), дебютная повесть Л. Улицкой «Сонечка» (1991) и т. д. «Женская проза» в России переживает «второе рождение». Это обусловлено в том числе новыми общественно-политическими условиями. В связи с перестройкой, гласностью и ориентацией на западный курс писательская деятельность приобретает небывалую свободу. Согласно утверждению исследователей, «женский взрыв», «гиногласность», т. е. «женская гласность», становится одним из главных событий в литературе¹²⁶.

К началу 1990-х годов относятся первые попытки внедрить в России западноевропейские гендерные теории: в столице возникает центр гендерных исследований (МЦГИ), в СМИ начинается оживленная дискуссия вокруг гендерных проблем. Одним из первых рупоров феминизма становится журнал «Общественные науки и современность»¹²⁷, где в 1992 году специалист в области гендерных исследований С. Айвазова публикует статью «К истории феминизма», вводя слово «феминизм» в лексикон российских СМИ. В литературе одной из первых исследовательниц феминизма и родоначальниц «новой женской прозы» является Светлана Василенко (р. 1956).

Однако стоит отметить, что несмотря на широкое распространение западного

¹²⁶ Галиева Ж. «Женская проза» в литературном процессе 1980–1990-х гг. (на материале творчества Нины Горлановой) // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 277.

¹²⁷ Трофимова Е. Женская литература и книгоиздание в современной России // Общественные науки и современность. 1998. № 5. С. 147–156. URL: <https://a-z.ru/women/texts/trofimovar.htm> (дата обращения: 02.11.2023).

феминизма и смежных теорий в 1990-е годы, становление «новой женской прозы» в России происходит под воздействием своего «феминизма». Как отмечает Василенко, «мы не знали тогда, что в мире существует огромное женское движение, мы не знали, что в мире уже есть такое понятие, как женская литература. Мы изобретали велосипед, думая, что мы изобретаем его первые»¹²⁸. Русская «женская проза» 1980–1990-х годов с самого начала обладала индивидуальностью и уникальностью. Когда западные феминистки стремились к «унисексу», русские писательницы «с энтузиазмом первооткрывателей»¹²⁹ писали об «особом женском мире, который они хотят донести до читателей»¹³⁰. Они стремились описать «жизнь женской души, женского тела, женщины как таковой» и зафиксировать «мир женщины во всем его многообразии»¹³¹. Это связано прежде всего с желанием писательниц разрушить миф о равноправии полов в советской России.

Хотя в 1918 году гендерное равенство было узаконено в конституции РСФСР, а в начале 1930-х женский вопрос объявлен окончательно решенным, женщины на протяжении советской эпохи добились, однако, только формального равенства с мужчинами. «Еще в 20-е гг. установилось такое положение, когда внешняя эмансипированность женщин прикрывала и даже оправдывала патриархальные отношения в обществе»¹³², – пишет В. Аристов. Бывшая домохозяйка в советское время превращается в работающую мать. Гендерная политика определялась интересами государства, а не пользой угнетенной женской группы. Когда стало ясно, что политика в отношении женщин не давала нужных государству результатов, правительство быстро скорректировало курс и вернулось к акценту на ценностях традиционной семьи и традиционной роли женщин. Об этом свидетельствуют ужесточение брачного законодательства, запрет аборт, жесткое

¹²⁸ Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://az.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm

¹²⁹ Так же.

¹³⁰ Маркина А. Светлана Василенко: У меня есть свой феминизм...: интервью / беседовала М. Косовская // Формаслов от 15 апреля 2020 года. URL: <https://formasloff.ru/2020/04/15/svetlana-vasilenko-u-menya-est> (дата обращения: 08.06.2023).

¹³¹ Там же.

¹³² Аристов В. Советская «матриархаика» и современные гендерные образы // Женщина и визуальные знаки / Под ред. А. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 4.

регулирование сексуального поведения и ряд мер поддержки материнства в 1930-е годы¹³³. Непоследовательная и даже противоречивая политика не смогла обеспечить настоящее равенство и повлекла за собой ряд проблем, таких как сложность профессионального роста, низкая зарплата, двойная нагрузка в роли хозяйки и трудящейся. Как пишет И. Грекова в рассказе «Под фонарем» (1963): женщина *«работала как мужчина, а боролась с бытом – как женщина»*¹³⁴. Такие реалии создали психологическую мотивацию и дали фабульные материалы для творчества русских писательниц 1980–1990-х годов.

По мнению М. Черняк, женская проза конца XX века представляет собой своеобразную реакцию на дискриминацию женщин в литературе советской эпохи¹³⁵. Василенко в статье «Новые амазонки» говорит о ситуации безысходности девочек-отличниц Литинститута: она сама закончила Литературный институт, но ее не взяли на работу в редакции журналов и в аспирантуру по нелепым причинам (молодая женщина может неожиданно уйти в декрет). После окончания института она пять лет не могла опубликовать свои рассказы, потому что, по словам редакторов-мужчин, женские проблемы никому не интересны. Дискриминация обрушилась на подавляющее большинство талантливых литинститутских девочек. Л. Ванеева (р. 1953) не нашла работу по специальности и работала сторожем на стройке. Ее прозу называли «менструальной». Ученица Ю. В. Трифонова Г. Володина (р. 1951) работала дворником, Н. Садур (р. 1950) – уборщицей. Их прозу наряду с произведениями И. Полянской (р. 1952), В. Нарбиковой (р. 1958), Н. Горлановой (р. 1947) и прочих не пускали в печать¹³⁶. Однако девочки-отличницы Литинститута хотели доказать, что «пишущая женщина в наше время – не исключение из правил, а потребность времени», что женщины пишут не хуже мужчин и что «женская проза» разнообразна и талантлива, как и мужская¹³⁷. В этом

¹³³ Здравомыслова Е., Тёмкина А. Гендерное (gendered) гражданство и советский этатический порядок // Актуальные проблемы трансформации социального пространства. СПб.: ГП МЦСЭИ «Леонтьевский центр», 2004. С. 336–337.

¹³⁴ Грекова И. Под фонарем. М.: Советская Россия, 1966. С. 43.

¹³⁵ Черняк М. А. На солнечной стороне современной прозы: случай Дины Рубиной // Вестник Герценовского университета. 2007. № 3(41). С. 75.

¹³⁶ Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://az.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

¹³⁷ Там же.

контексте в 1988 году по инициативе Василенко была создана женская литературная группа «Новые амазонки», участницы которой осознали, что, являясь женщинами-писателями, они творят именно «женскую» литературу и выработали «концепцию женской литературы».

Вслед за этим вышел ряд сборников: «Женская логика» (1989), «Чистенькая жизнь» (1990), «Не помнящая зла» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Жена, которая умела летать» (1993), «Чего хочет женщина...» (1993) – в которые вошли произведения, реализующие почти все существовавшие в то время стили и направления: постмодернизм, новый реализм (неонатурализм), новый сентиментализм, новая искренность, продолжение традиций модернизма и авангарда. Сборники включали не только рассказы и повести, но и стихи, и пьесы. Уже в XIX веке писательница-переводчица А. Зражевская выдвинула концепцию о том, что коллектив женщин-авторов является своего рода объединением¹³⁸, но только в конце 1980-х – начале 1990-х годов женщины-авторы в России впервые за свою историю вышли на литературную арену коллективно, объединенно и организованно. Воспользуемся словами Светланы Василенко: «Великая немая заговорила»¹³⁹. В предисловиях-манифестах к сборникам были заявлены творческие основы «новой женской прозы» – значимость пола, репрезентация женской телесности и бессознательного, установка на женский субъективный опыт, утверждение женщины через писательство¹⁴⁰.

Характеризуя творческую деятельность писательниц этой волны, отметим гармоничное сочетание единства и многообразия. Авторы-женщины строят единое эстетическое пространство, центром которого является женщина и ее отношение к окружающему миру. При этом каждая из них работает со своей неповторимой индивидуальностью – и в рамках органичного ее творчеству художественного метода. Проза И. Полянской близка «новой искренности» – «пронзительная

¹³⁸ Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-годов: динамика, проблематика, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермский государственный педагогический университет. Пермь, 2006. С. 29.

¹³⁹ Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

¹⁴⁰ Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-годов: динамика, проблематика, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермский государственный педагогический университет. Пермь, 2006. С. 88.

искренность лирической исповеди»¹⁴¹, – говорит А. Латынина. Проза В. Нарбиковой – женственному авангарду, Л. Ванеева считается модернисткой¹⁴². Многих писательниц, в том числе и Л. Петрушевскую, Л. Улицкую, М. Палей и И. Горланову, Н. Лейдерман и М. Липовецкий относят к неонатуралистам¹⁴³, а Т. Толстую – к постмодернистам¹⁴⁴.

Однако важно отметить, что было бы неверно причислять творчество какой-либо писательницы к одному определенному направлению, так как «новая женская проза» представляет собой сложное синтетическое явление. Например, творчество Петрушевской относят то к «особому типу реализма», то к «магическому реализму», то к «соционатурализму», а то и просто называют «другой прозой» в связи с тем, что писательница работает с «чернухой»¹⁴⁵. Некоторые считают ее родоначальницей «новой натуральной школы», а другие относят к концептуалистам, отмечая особую конструктивную выстроенность и технологическую выделанность ее прозы¹⁴⁶. Кроме того, многие критики связывают творчество Петрушевской с постмодернизмом. К примеру, И. Скоропанова причисляет Петрушевскую к третьей волне постмодернизма, подчеркивая метод шизоанализа, деконструкцию классики и комедийно-абсурдистский бриколаж в творчестве писательницы¹⁴⁷. С учетом серийности как специфического способа построения ее произведений, характерной для постмодернизма, Л. Сафронова тоже рассматривает текст Петрушевской как постмодернистский¹⁴⁸. Н. Иванова относит творчество Петрушевской к «натуральному» течению постмодернизма¹⁴⁹.

¹⁴¹ Латынина А. О прозе Ирины Полянской. Послесловие к книге «Предлагаемые обстоятельства» // Новая карта русской литературы от 22 июля 2009 года. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/o-prose-polianskoj/> (дата обращения 15.09.2024).

¹⁴² Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. М.: Эслан, 2001. С. 80–89. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

¹⁴³ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 563.

¹⁴⁴ Там же. С. 467.

¹⁴⁵ Кутлемина И. В. Поэтика малой прозы Л. С. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Северодвинск, 2002. С. 3.

¹⁴⁶ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. С. 389.

¹⁴⁷ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 412.

¹⁴⁸ Сафронова Л. В. Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя (на материале сериалов «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые» Л. С. Петрушевской) // Русская литература. 2006. № 2. С. 56.

¹⁴⁹ Иванова Н. Б. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4. С. 197.

В 1980–1990-е годы приоритетным жанром женской литературы становится проза малой и средней формы. Петрушевская является мастером малой прозы, автором многочисленных рассказов и повестей, в которых демонстрирует правду жизни в жестоких реалиях. Критики особо отмечают «агрессивность» и «жесткость» «новой женской прозы» (О. Дарк, П. Басинский, А. Козырева) – и это триумф в борьбе против старого мифа о женственности! Невыносимые бытовые реалии служат если не единственным, то важным маркером этой «агрессивности». Писательницам «новой женской прозы» особенно удается воспроизведение повседневных деталей, поэтому они заслуживают звания «мастеров бытописания». Как говорит С. Василенко: «Когда я начинала писать, у меня был один принцип – писать о жизни, моей и вокруг меня»¹⁵⁰. Этот принцип часто называют «черным реализмом», и Петрушевская – бесспорный представитель этого направления.

Если мы обратимся к мотивам «женской прозы» 1980–1990-х, то это будут ранее табуированные, маргинальные темы, а также развенчание мифа о «беспроblemности» женской судьбы в Советской России. В произведениях «новой женской прозы» отчетливы деструктивные силы, акцент на страданиях и физиологических подробностях описания женского телесного опыта (менструация, беременность, роды, выкидыши, аборт, женские заболевания и т. д.), Как пишут Н. Лейдерман и М. Липовецкий по поводу романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого», это «полостные операции, “выскабливания”, последствия криминальных абортов, анатомические подробности, жуткий вид иссеченной матки с проросшей в ней луковицей и т.п.»¹⁵¹. Крайне натуралистическая физиология часто вызывает у читателя ужас и страх.

В плане образостроения «женская проза» 1980–90-х годов ориентируется прежде всего на разрушение зеркала, «в котором отражается не настоящее женское лицо, а миф о женственности, созданный мужской культурной традицией»¹⁵²,

¹⁵⁰ Маркина А. Светлана Василенко: У меня есть свой феминизм...: интервью / беседовала М. Косовская // Формаслов от 15 апреля 2020 года. URL: <https://formasloff.ru/2020/04/15/svetlana-vasilenko-u-menya-est> (дата обращения: 08.06.2023).

¹⁵¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–90-е годы Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 531.

¹⁵² Савкина И. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 62–67. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/savkina1r.htm (дата обращения: 19.03.2024).

поэтому наиболее яркие черты «женской прозы» последней четверти XX века включают в себя попытки деконструкции традиционных женских образов, особенно идеализированных женщин классической литературы. Наряду с этим в «новой женской прозе» прослеживается тенденция дискредитации мужских образов. Мужчина становится персонажем второстепенным, «существом недовершенным», «искаженной женщиной, женщиной-недоделкой»¹⁵³. Это связано с деконструкцией традиционного патриархального нарратива и разрушением стереотипа псевдоравенства полов в советском обществе.

Героиня «новой женской прозы» часто предстает как травматический субъект – сочетание вечной жертвы и разрушительницы. Как отмечает Василенко: «В современном мире трагической фигурой, через которую проходят непосредственно все боли мира, считаю Женщину»¹⁵⁴, в то же время в героине «присутствует темное, стихийное начало, часто разрушающее героиню изнутри»¹⁵⁵. Женщины-писательницы с бунтарским пафосом уничтожают стереотипный тип героини, «общественный идеал», стремясь раскрыть настоящее женское лицо – далеко не всегда красивое, благополучное и легкое. Путь самоидентификации героини часто наполнен сомнением, чувством вины, отвращением и отрицанием (отказом от идеала себя). В этом контексте героиня проявляет деструктивную стихию¹⁵⁶: *«Натка сходит с ума от жары и еще острее чувствует свою вину»* («Звонкое имя» С. Василенко), *«Счастье, то, чего не умела делать я <...> Конечно, я признаю: сама слаба»* («Говори, Мария!» Т. Набатниковой), *«я и ребенка не жалела, кого еще мне жалеть!»* («Маленькая Грозная» Л. Петрушевской), *«Я человек жесткий, жестокий <...> Он <...> невлюбил меня, как все, с первого взгляда и навеки»* («Свой круг» Л. Петрушевской). Итак, становление женской субъектности происходит через травматические стратегии – натуралистическое описание женской травмы, познание женского как больного, репрессированного и

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Новые амазонки: сборник / Сост. С. В. Василенко. М.: Московский рабочий, 1991. С. 83.

¹⁵⁵ Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-годов: динамика, проблематика, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермский государственный педагогический университет. Пермь, 2006. С. 98.

¹⁵⁶ Ровенская Т. Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80-90-х годов // Женщины и культура. 1999. № 15. <https://a-z.ru/women/texts/rovenskaia.htm#> (дата обращения: 06.11.2024).

травмированного, саморефлексия и диалог с глубинным «я».

Многие писательницы «новой женской прозы» ведут повествование от первого лица – это способ приобрести свой голос в литературе. При этом они активно используют формы внебеллетристических жанров – дневники, мемуары, письма, записки и др. Их творчество в значительной степени автобиографично и основано на фактичности личных переживаний. Однако не следует напрямую отождествлять героиню с автором и описываемые события с его биографией. «Новая женская проза» стремится возвести личный опыт к общему женскому опыту. Поэтому в ней явно выражено тяготение к автофикциональному методу (автофикшн). По мнению И. Жеребкиной, от традиционного автобиографического письма автофикшн отличает «апелляция к личному опыту не как отдельному, а как гендерному опыту группы»¹⁵⁷. Неологизм «автофикшн» (autofiction) появился во второй половине 1970-х годов и понимался как «написание своего психоанализа»¹⁵⁸ и «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов»¹⁵⁹.

Отличительной чертой женского автофикшн является бесстрашие говорить о своем травматическом опыте. Автофикшн свойственен «женской прозе» именно потому, что растет из травмы¹⁶⁰, а женский опыт неизбежно является болевым¹⁶¹. Однако механизм работы автофикшн с травмой отличается от биографической «литературы травмы». По мнению А. Жучковой, автофикшн лечит, литература травмы – калечит¹⁶². Женский автофикшн не преследует цель выговорить пережитое и заговорить боль. Гораздо важнее – диалог со своим бессознательным, с глубинным «я», попытка узнать, понять и принять себя через текст. Таким образом, автофикшн как художественный способ, позволяющий откровенно говорить о своих подлинных переживаниях и своей субъектности, избегая при этом отождествления писательницы и протагонистки, весьма важен для «новой женской прозы».

¹⁵⁷ Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 157.

¹⁵⁸ Жучкова А. В. Автофикшн VS «литература травмы» // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С.163.

¹⁵⁹ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2010. № 3. С. 12–40. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 06.11.2024).

¹⁶⁰ Жучкова А. В. Автофикшн VS «литература травмы» // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С.170.

¹⁶¹ Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 159.

¹⁶² Жучкова А. В. Автофикшн VS «литература травмы» // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С.173.

Для женского автофикшн приватная сфера жизни значительнее публичной, а подлинность личных переживаний важнее достоверности событий и фактов. Поэтому в «новой женской прозе» наглядно отражается «разделение между определяемым как частное местом женщин и официальной сферой искусства и политики»¹⁶³, а объективная событийность истории заменяется внутренней аффектированной историей¹⁶⁴. В результате этого в «новой женской прозе» проявляются такие особенности, как антихронологическая структура повествования, проявляющаяся в эпизодности, фрагментарности и нелинейности; предпочтение «малым» темам дома и семьи в противовес «большим» темам, связанным с политикой и историей; особое внимание женскому телесному опыту и его связи с психологической травмой женщин. Подробнее мы поговорим об этом в следующей главе диссертации.

1.3 История «женской прозы» в Китае

1.3.1 Женская литература дореволюционной эпохи (до 1919 года)

Художественное творчество женщин в Китае имеет довольно длительную историю развития. Самые древние литературные произведения, написанные женщинами, датируются XI–VI веками до н. э.: в первый китайский сборник стихов «Ши-цзин» (诗经) вошло значительное количество песен и стихотворений, созданных женщинами. Например, одно из лучших патриотических стихотворений, «Цзай Чи» (载驰), написала жена правителя царства Сюй в 659 году до н. э.:

载驰载驱，归唁卫侯。驱马悠悠，言至于漕。大夫跋涉，我心则忧。
既不我嘉，不能旋反。视尔不臧，我思不远。
Еду быстро,
чтобы почтить память правителя царства Вэй.
По дороге меня догнали,
чтоб я остановилась.
Не поддерживаете меня вы,
с вами возвращаться не буду.

¹⁶³ Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 13.

¹⁶⁴ Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 157.

*Волнуюсь и тоскую по моей Родине,
а вы бессердечны (отрывок из стихотворения).*

Княжна царства Вэй (卫国) вышла замуж за правителя царства Сюй (许国) – Сюй Мугун (许穆公). Однажды царство Вэй было захвачено врагами. Узнав об этом, она поспешила на Родину, но по дороге ее догнали и пытались задержать. В стихотворении отразились гнев, скорбь и решимость поэтессы. Наконец, она успешно добралась, и Родина была спасена при помощи царства Ци. В китайских исторических летописях автора считается первой патриотической поэтессой¹⁶⁵.

Китайские женщины, добившиеся определенных высот в литературном творчестве, главным образом происходили из дворянской среды или семей чиновников (жены/наложницы императора, принцессы; жены и дочери чиновников). Наряду с этим в Китае существовал особый класс женщин, «юэцзи» (乐妓) – «певички» или, дословно – «музыкантши-куртизанки». Большинство из них также вышло из приличных семей и получило достойное воспитание, но зачастую вследствие финансовых трудностей девушек продавали в публичные дома. Немало известных поэтесс, оставивших след в литературе, вышли именно из «певичек». В традиционной китайско-конфуцианской культуре считалось, что «безграмотность – женская добродетель» (女子无才便是德), женщинам не следовало много читать и писать, так как это плохо сказывается на их поведении и моральных устоях. Однако для красавиц в публичных домах, наоборот, умение сочинять стихи и таким образом привлекать мужчин было основным навыком выживания.

К примеру, одна из четырех великих поэтесс династии Тан Сюэ Тао (薛涛, 768–831) после смерти отца осталась без средств к существованию. Шестнадцатилетняя красавица была вынуждена зарегистрироваться как «певичка», и вскоре благодаря своей красоте и поэтическому таланту стала достаточно

¹⁶⁵ Би С, Чэн В. Г-жи Сюй Му // Вестник Шаньдунского женского университета. 2017. № 6. С. 73. [毕新伟,程文.许穆夫人考论.山东女子学院学报. 2017(6)].

известной. Много знаменитых поэтов, таких как Бо Цзюйи (白居易), Ду Му (杜牧), Лю Юйси (刘禹锡) и Юань Чжэнь (元稹) были знакомы с ней. Ван Цзянь (王建), Юань Чжэнь (元稹) и другие поэты того же времени посвящали Сюэ Тао стихотворения, восхищаясь ее поэтическим даром. Поэтесса за свою жизнь написала около 500 стихотворений и поэм. Основная тема ее творчества – любовь. Наиболее известен цикл ее стихов «Десять расставаний» (十离诗), состоящий из десяти семисловных четверостиший. В данном цикле представлен образ брошенной женщины, которая сравнивает себя с предметами и животными, которые не могут существовать в одиночку и должны быть зависимы от другого (собака и хозяин, кисть для письма и рука, лошадь и конюшня, рыбка и пруд, зеркало и столик), где «другой» подразумевает мужчину. Поэтесса рассматривает расставание с мужчиной как потерю единственной поддержки и опоры. Цикл полон женской мольбы и смирения перед мужчиной и отражает подчиненное положение женщин в Древнем Китае, подтверждая тот факт, что в маскулинно-ориентированной культуре эстетическое суждение женщин-авторов неизбежно связано со взглядами мужчины. Как говорит Элен Сиксу, женщина в патриархальном обществе, будучи вассалом мужского мира, заключена «в темноту самонезнания» и загнана «в угол самопрезрения сильной рукой отцовско-супружеского фаллоцентризма»¹⁶⁶. Согласно традиционным конфуцианским идеологиям, женская красота – в ее «слабости». Поэтому мы видим, что долгое время в женском литературном мире Китая отсутствовало достаточное женское самосознание и субъективность, и центральным персонажем часто была женщина зависимая, слабая как телом, так и душой, ориентированная на других. Цикл стихов «Десять расставаний» является показательным примером.

Основными литературными жанрами женского творчества в Древнем Китае были жанры лирические, передающие глубоко личные, интимные переживания

¹⁶⁶ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 800.

женщин: «ши» (诗)¹⁶⁷, «цы» (词)¹⁶⁸, «цюй» (曲)¹⁶⁹ и «фу» (赋)¹⁷⁰. Стихотворения обычно писались для определенной мелодии, в них часто присутствовали мотивы народных песен. Отсылки к народным и классическим произведениям расценивались как знак образованности автора.

«Золотым веком» китайской поэзии считаются эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1279). В период династии Тан доминирующим становится жанр «ши» (诗). Помимо уже названной поэтессы Сюэ Тао наибольшее признание в это время получили Юй Сюаньцзи (鱼玄机) (860–874), Ли Е (李冶) (730–784) и Лю Цайчунь (刘采春) (годы рождения и смерти неизвестны). Во времена династии Сун достиг полного расцвета жанр «цы» (词). Эти два основных вида поэзии были популярны среди людей самых разных слоев общества. Антология китайской поэзии «Сунские ши» содержит произведения более 200 поэтесс, а в сборник «Сунские цы» вошли свыше 300 работ около 90 авторов-женщин. Среди них Ли Цинчжао (李清照, 1084–1155), которая считается величайшей поэтессой Китая всех времен. Однако нельзя не отметить, что в литературной критике китайской древности доминировали маскулинные стандарты и нормы, согласно которым нравственность автора-женщины была важнее ее таланта. Из-за этого повторный брак Ли Цинчжао стал мишенью для нападок со стороны некоторых критиков, которые отрицали ее творческий талант под предлогом безнравственности и упрекали ее в «вульгаризме выражения и легкомыслии настроения в стихах»¹⁷¹.

Для древних авторов-женщин характерно интровертивное мышление, отличающееся обращенностью на саму себя и замкнутый семейный мир. Это

¹⁶⁷ «Ши» – это жанр классической китайской поэзии. Для «ши» характерны строгий метр и определённый порядок чередования тонов. Основными формами «ши» являются пятисловное и семисловное четверостишие, а также пятисловные и семисловные восьмистишия.

¹⁶⁸ «Цы» – это жанр классической китайской поэзии, характеризующийся сочетанием строк разной длины, при этом допускаются самые различные комбинации. Как музыкально-литературная форма, «цы» часто исполняется с музыкой и используется в качестве текстов для песенных мелодий.

¹⁶⁹ «Цюй» – это жанр классической китайской поэзии, возникший после «ши» и «цы». «Цюй» исполняется под музыку. Произведения этого жанра отличаются от «цы» синтаксической гибкостью и использованием разговорной речи.

¹⁷⁰ «Фу» – это жанр китайской литературы, представляющий собой ритмическую прозу с поэтическими вставками. «Фу» характеризуется красочным слогом, наличием метрики и сочетанием характеристик поэзии и прозы. В центре внимания этого жанра находятся описание предметов и явлений, обильное использование риторических фигур, а также передача чувств героя через описание пейзажа.

¹⁷¹ Цю М. Ли Цинчжао в зеркале патриархальной культурной критики // Вестник Сюйчанского университета. 2004. № 4. С. 61. [邱美琼.父系文化批评视野中的李清照论.许昌学院学报. 2004(4)].

обусловлено прежде всего ограниченностью жизненной среды и несвободным положением женщины в обществе. По сравнению с мужским отношением к литературной деятельности (карьерный рост, знакомство с элитой общества, создание личной репутации и т. д.), для женщин литературное творчество было скорее развлечением и самоутешением, нежели делом. Содержание их произведений обычно отдалялось от социальных вопросов и было сосредоточено на частной, интимной сфере.

Итак, можно сказать, что творчество китайских писательниц с самого начала было автобиографично. Опыт жизни женщины и ее личные чувства были если не единственным, то основным источником материалов для произведений. Основными темами женского творчества были мечта о любви и счастье, разочарование в мужчине, чувство тоски, одиночества и уныния. Любовная тоска как одна из самых популярных тем встречалась в большинстве произведений женской литературы. За этими темами скрывались сомнения и неудовлетворенность женщин своей жизнью и положением в обществе. Меланхолия была самым распространенным эмоциональным фоном.

В период династий Юань (1271–1368), Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) кроме «ши» и «цы» были популярны еще «цзацзюй» (杂剧) (юаньская драма)¹⁷², «саныцю» (散曲) (литературная песня)¹⁷³, «таньцы» (弹词) (повествовательная форма песни)¹⁷⁴, «чуаньци» (传奇) (рассказ о необычном)¹⁷⁵ и др. Китайские

¹⁷² «Цзацзюй» – это классическая форма китайского театрального искусства, характеризующаяся сочетанием пения, речи, актерского мастерства и танца. Она часто включает в себя сложные сюжеты, яркие персонажи и смесь комических и трагических элементов. «Цзацзюй» писались в основном на бытовые или исторические темы и содержали социокультурный комментарий.

¹⁷³ «Саныцю» – это форма с фиксированным ритмом классической китайской поэзии, не содержащая диалогов или режиссерских указаний и в основном предназначенная для сольного пения. Тональные паттерны созданы по образцу мелодий, взятых из народных песен. «Саныцю» характеризуется своеобразными мелодиями, а его содержание в основном лирико-сценическое. Существуют два основных вида «саныцю»: сяолин (короткая мелодия) и таоцю (сборник мелодий). Отличительная черта «саныцю» по сравнению с «цзацзюй» заключается в том, что оно ориентировано на пение, а не на актерское искусство.

¹⁷⁴ «Таньцы» – это форма китайского народного повествования, сопровождаемая музыкой струнных инструментов, распространенная главным образом на юге Китая. В этом искусстве пение и рассказ чередуются, а аккомпанемент обеспечивают трехструнные китайские гусли и пипа. Исторически «таньцы» были популярным видом искусства среди женщин, которые были не только аудиторией, но и создательницами и исполнительницами. «Таньцы» часто рассказывают о женской жизни и женских чувствах, поэтому их называют «женским жанром» искусства.

¹⁷⁵ «Чуаньци» – это литературная форма в китайской литературе. К XIII веку «чуаньци» применялся для обозначения жанра литературных новелл эпохи династии Тан. В XIII–XV веках он относился к драме, а затем, в период империи Мин, начал обозначать исключительно жанр музыкальной драмы, широко распространенной в XVI–XVII веках. Основной тематикой произведений этого жанра являются подвиги героев прошлого или сентиментальные приключения влюбленных. Помимо авантурных и любовных сюжетов, встречаются сатирические и нравоучительные. События в «чуаньци», как правило, происходят в реально существующих местах.

писательницы успешно проявляли себя в новых литературных формах, хотя и в них были склонны к лирическому модусу («саныцю» и «таныцы») и выражению личных переживаний. В периоды Мин и Цин, когда доминирующим жанром стал «таныцы», женское творчество в этом жанре ничуть не уступало мужскому. Среди лучших таныцы-произведений можно назвать «Тянь Юй Хуа» (天雨花) Тао Хуайчжэнь (陶怀贞), «Би Шэн Хуа» (笔生花) Цю Синьжу (邱心如), «Цзинь Юй Юань» (金鱼缘) Сунь Дэинь (孙德英), «Цзай Шэн Юань» (再生缘) Чэнь Дуаньшэн (陈端生) и Лян Дэшэн (梁德绳). Героини этих произведений выдают себя за мужчин, чтобы получить образование, поступить на государственную службу и даже воевать на фронте. Создание такого образа, с одной стороны, выражает их идентификацию с мужским началом и неприятие женского «я», а с другой – свидетельствует о стремлении женщин к эмансипации и равенству.

В периоды поздней династии Мин и Цин самосознание и литературная активность женщин возросли, что выразилось в появлении женских литературных кружков. Однако в Древнем Китае эти кружки были строго гендерно дифференцированы: в их составе находились только женщины, в основном члены одной семьи. Поэтому древнекитайские писательницы почти не имели возможности общаться с коллегами-мужчинами. Целями женских кружков были преимущественно развлечение и потеха. Тем не менее возникновение таких кружков формирует осознанность женского творчества и предвещает появление авторов-женщин как самостоятельной творческой группы¹⁷⁶ (литературные кружки, которые преодолеют гендерные и семейные ограничения, появятся в Китае в начале XX века).

В поздний период династии Цин на литературную сцену выходят такие известные женщины-прозаики, как Ван Мяожу (王妙如), Гао Цзяньхуа (高剑华), Гу Тайцин (顾太清), Хуан Цуйнин (黄翠凝), Шао Чжэньхуа (邵振华), Лу Юйцин (吕韵清). В их рассказах, повестях и романах часто поднимаются вопросы женской

¹⁷⁶ Ван С. Исследование современных литературных групп: дис. ... канд. филол. наук. Уханьский университет. Ухань, 2017. С. 169–175. [王新立.近代文学社团研究.武汉大学,2017].

эмансипации. Например, в повести «Цветы женской тюрьмы» (女狱花, 1904) Ван Мяожу высказывает прозападные феминистские и революционные идеи устами двух героинь-феминисток. Творчество позднецинских писательниц служило мостом, связывающим «женскую прозу» традиционной формы, написанную на старом литературном языке вэньянь (文言), и прозу современной формы сяошо (小说), созданную на новом, повседневном языке байхуа (白话).

Среди дореволюционных писательниц особенно стоит отметить Цю Цзинь (秋瑾, 1875–1907). Ее творчество рассматривается как звено между древним и современным женским творчеством Китая, именно она проложила путь к новой женской литературе и стала предтечей известных писательниц, пришедших в литературу во время «Движения за новую культуру» 1919 года и открывших новую эпоху «женской прозы». Цю Цзинь была мастером стихосложения. Ее стихи сочетают особенности традиционной китайской поэзии ши-цзин и прозы сяошо (小说), написанной на байхуа (白话), соединяя музыкальность и ритмичность с простотой, свободой и другими элементами новой эпохи. В ранний период творчества Цю Цзинь писала о женском одиночестве и отсутствии самореализации женщин в браке: доминирующей моделью брака в дореволюционном Китае был брак по расчету, по предварительной договоренности между семьями. В рамках этой системы «женщина являлась частной собственностью мужа и находилась в подчинении у него»¹⁷⁷. В поздний период писательница обратилась к судьбе нации и написала большое количество патриотических стихов. Важно отметить, что для ее творчества характерны идеи равноправия полов. Во многих произведениях, в частности «Куропатки в небе» (鹓鹄天) (1904), «Камень птицы Цзинвэй» (精卫石) (1905) и «Песня о феминизме» (勉女权歌) (1907), Цю Цзинь показала трагическую судьбу женщин в старом обществе, призывая молодых китайок сопротивляться угнетению со стороны семьи и стремиться к обретению независимости.

¹⁷⁷ Сунь С. Эволюция института брака и представлений о браке в традиционном китайском обществе // Народный форум. 2021. № 16. С. 111. [孙晓.中国传统婚姻制度与观念的演变.人民论坛.2021(16)].

1.3.2 Писательницы-студентки. Становление современной «женской прозы»

Рубеж XIX–XX веков стал эпохой грандиозных изменений в политической и культурной жизни Китая. В это время совершается и переход от классической литературы к литературе новой эпохи.

Под влиянием западноевропейских идей (Ч. Дарвин, Ф. Ницше, Б. Рассел, Д. Дьюи, К. Маркс и др.), в особенности идей свободы и равноправия, подверглись сильному разрушению традиционно-конфуцианские этические нормы. Кроме того, колоссальные перемены, происходящие во многих странах, в частности японский опыт реставрации Мэйдзи, Октябрьская революция в России, германская Ноябрьская революция повлияли на определение китайского государственного пути. Внутри страны важнейшим событием считается Синьхайская революция 1911 года, свергнувшая монархию – империю Цин. Благодаря этой революции был уничтожен феодальный порядок, характеризовавшийся властью мужчин и подчиненным положением женщин. С историко-культурной точки зрения это событие воспринимается как «отцеубийство», которое становится поворотной точкой для развития «женской прозы»¹⁷⁸. В первой трети XX века в Китае значительно увеличивается количество женщин, занимающихся литературным творчеством. И китайская «женская проза» впервые становится заметным социокультурным явлением.

Улучшаются условия женского образования. В 1880–1890-е годы в Китае появляются первые образовательные учреждения для женщин. И семейное образование, основанное на «тройкой покорности и четырех достоинствах» – своде моральных правил для женщин в конфуцианстве, перестает быть единственной формой обучения девочек. Молодые китайки получают шанс выйти из замкнутого семейного круга в социальный мир. В 1905 году в Китае была упразднена существовавшая более тысячи лет экзаменационная система Кэцзюй (科举), и этим окончательно разрушена традиционная образовательная система. В 1920 году в

¹⁷⁸ Мэн Ю, Дай Ц. Всплыть на поверхность Земли (Emerging from the horizon of history – Modern Chinese Women's Literature). Пекин: Изд. Народный университет Китая, 2004. С. 3. [孟悦,戴锦华.浮出历史地表.北京:中国人民大学出版社,2004].

Пекинский университет поступили первые студентки – так стартовало высшее женское образование в Китае. Помимо этого, в начале XX века активно развивалось издательское дело, началась коммерциализация литературы, появились первые авторы-женщины профессионального уровня.

Другим событием, оказавшим непосредственное влияние на литературу, было «движение за новую культуру» (新文化运动, the New Culture Movement), или «4 мая», одной из важнейших задач которого стало пробуждение сознания человека и женская эмансипация. Главным рупором этого движения в СМИ стал литературный журнал «Новая молодежь» (新青年, 1915). Позже к нему присоединились «Новая волна» (新潮, 1919), «Молодежь Китая» (少年中国, 1919), «Сянцзянское обозрение» (湘江评论, 1919), «Еженедельное обозрение» (每周评论, 1918), «Строительство» (建设, 1919), «Освобождение и преобразование» (解放与改造, 1919), в которых печаталось большое количество статей, посвященных женским вопросам. Только с 1915 по 1917 год в журнале «Новая молодежь» были опубликованы 20 статей и переводов на женские темы. Основатель журнала Чэнь Дусю (陈独秀) в статье «1916 год» (一九一六年) резко осудил конфуцианское учение «тройкой покорности» (三从): до замужества женщина должна подчиняться отцу, в замужестве – мужу, после смерти мужа – сыну. Он указал, как важно от этого избавиться и стремиться к самостоятельности и независимости женщин¹⁷⁹.

В это время начинает выходить огромное количество «женских» журналов: «Новая женщина» (新女性, 1926), «Женский мир» (女子世界, 1914), «Женский журнал» (妇女杂志, 1915), «Линлун» (玲珑, 1931), «Труд и женщина» (劳动与妇女, 1921) и др. Кроме женщин-писательниц в них публикуются и знаменитые писатели, поэты и публицисты мужского пола, такие как Лу Синь (鲁迅), Чжоу Цзожэнь (周作人), Фэн Цыкай (丰子恺) и Е Шэнтао (叶圣陶), выражавшие поддержку женщинам в борьбе за права и свободу.

¹⁷⁹ Чэнь Д. 1916 год // Полное собрание статей в 4 т. Т. 1. Пекин: Народная пресса, 2013. С. 133. [陈独秀.一九一六年.北京:人民出版社.2013].

Примечательно, что до этого в традиционном китайском дискурсе не существовало понятия «женщина» за рамками семейных отношений. Все слова, связанные с «женщиной», являлись главным образом семейными, привязанными к мужчинам, подчинявшимся «сильному полу» («мать», «жена», «дочь»). А слово «ньюйсин» (女性), обозначающее современную, равную мужчине женщину, появилось именно в период «движения за новую культуру», что ознаменовало первое публичное признание китайской женщины как самостоятельного субъекта. Благодаря появлению этого слова и изменению статуса женщины на лингвистическом уровне, женщины начали восприниматься как самостоятельные личности и в социополитическом смысле. С этого времени современная женщина «ньюйсин» становится главной героиней «женской прозы».

В Древнем Китае основным родом женской литературы была высокая поэзия. «Движение за новую культуру» положило начало широкому распространению нового разговорно-повседневного языка «байхуа». Вслед за этим проза, написанная на байхуа, стала господствующим литературным стилем.

Основоположницами современной китайской «женской прозы» считаются Бин Синь (冰心, 1900–1999), Су Сюэлинь (苏雪林, 1897–1999), Лин Шухуа (凌叔华, 1900–1990), Фэн Юаньцзюнь (冯沅君, 1900–1974) и Дин Лин (丁玲, 1904–1986). В 1930-м году «Женский журнал» опубликовал программную статью об их творчестве: «Несколько современных китайских писательниц» (几位中国当代女小说家). Бин Синь может по праву считаться автором-бестселлеристом, по сей день список рекомендуемой литературы включает ее произведения разных жанров.

1917–1927 годы литературоведы считают первым десятилетием современной «женской прозы» в Китае¹⁸⁰. С одной стороны, писательницы этого периода все так же предпочитают доминантные женские темы – любовь и семья. С другой, появляется совершенно новый образ героини – «мятежная дочь» («Весенний шрам» (春痕, 1926) «Изоляция» (隔绝, 1924) «После изоляции» (隔绝之后, 1924)

¹⁸⁰ Мэн Ю, Дай Ц. Всплыть на поверхность Земли (Emerging from the horizon of history – Modern Chinese Women's Literature). Пекин: Изд. Народный университет Китая, 2004. С. 3. [孟悦,戴锦华.浮出历史地表.北京:中国人民大学出版社,2004].

Фэн Юаньцзюнь (冯沅君, 1900–1974); «Подруги на побережье» (海滨故人, 1923) Лу Инь (庐隐, 1898–1934) и др). Общими чертами «мятежных дочек» является желание вырваться из оков семейного уклада и непослушание (чаще всего отказ от бракосочетания по воле родителей и борьба за возможность получить образование), стремление к свободной любви, браку и самостоятельной жизни. Стоит отметить, что творчество писательниц-студенток имеет явный автобиографический характер. Их произведения часто написаны от первого лица, сочетая элементы автобиографии и художественной прозы. В них активно используется дневниковая и эпистолярная форма. Хотя нельзя полностью отождествить героиню с автором, писательница выражает свое женское сознание и проявляет женское «я» через переживания и события, происходящие в жизни героини. Героини, как и писательницы, обычно находятся в ситуации взросления, на грани ребячества и зрелости. Их мятежный дух зачастую проявляется только в вызывающих поступках, но психически они все так же привязаны к родителям и находятся на инфантильной стадии развития. Предложить свой вариант решения сложных женских проблем писательницы-студентки не в силах ввиду нехватки жизненного опыта, и потому склонны в своих произведениях создавать утопию любви, которая является не столько высшей ценностью, сколько инструментом в борьбе против «отца» — символа высшей власти. Проще говоря, стремление к любви в произведениях писательниц-студенток становится не целью, а средством достижения цели — а мотив любви приобретает утилитарный характер.

Героиня порывает с родителями, уходит из дома — но «что происходит после того, как Нора уходит из дома?»¹⁸¹ Одержав победу над отцом, она выходит замуж и оказывается в клетке, построенной мужем. Дочь вышла из отцовского мира — но все равно оказалась в мире, где доминируют мужчины. Критики указывали на ограниченность образа «мятежной дочери», отмечая, что символическое значение «мятежной дочери» обусловлено традиционным социополитическим

¹⁸¹ Нора — героиня пьесы Генрика Ибсена «Кукольный дом», которая оказала значительное влияние на творчество писателей периода 4-го мая. Благодаря этой пьесе возник тип героини, отважно покидающей отчий дом. Лу Синь в 1923 году произнес речь о потенциальной опасности следования примеру Норы. Речь вызвала широкий резонанс.

противостоянием «отца» и «сына». В этом смысле «мятежная дочь» оказывалась скорее двойником «мятежного сына», чем самостоятельным субъектом¹⁸².

Произведения писательниц-студенток часто заканчивались смертью или повторным уходом героини. И хотя авторы поднимали женские проблемы своего времени, из-за отсутствия опыта социализации и из-за общей мировоззренческой растерянности осмысление современности в их произведениях не назовешь глубоким и полноценным. Зато их творчество послужило плодотворной почвой для женской литературы следующего периода – 1927–1937-х годов – второго десятилетия «женской прозы» XX века, считающегося периодом полноценного развития «женской прозы» в Китае. «Писательницы второго поколения» – Дин Лин (丁玲, 1904–1986) и Сяо Хун (萧红, 1911–1942).

В этот период «мятежную дочь» сменяет «независимая женщина». Появляются персонажи с отчетливым гендерным самосознанием, например героиня рассказа «Дневник Ша Фэй» (莎菲女士的日记, 1928). Осознавая неблагоприятные условия для женской самореализации, она с грустной иронией произносит: *«Я знаю, я просто вполне женственная женщина»*¹⁸³. Сказанное Ша Фэй понимается литературоведами как описание процесса превращения героини из наивной дочери в зрелую женщину. Героиня в «женской прозе» больше не является отголоском образа мятежника-сына, но действует как женщина нового типа с собственной индивидуальностью и свободной волей¹⁸⁴.

На контрасте с глубоким доверием к возлюбленному и настойчивостью в обретении любви «мятежной дочери», героини писательниц второго десятилетия демонстрируют скептическое и насмешливое отношение к мужчинам. В их произведениях любовь часто предстает как битва между женщиной и мужчиной, а порой расценивается как «грошовый товар и сделка» («Женщина» (女人, 1929) Лин

¹⁸² Мэн Ю, Дай Ц. Всплыть на поверхность Земли (Emerging from the horizon of history – Modern Chinese Women's Literature). Пекин: Изд. Народный университет Китая, 2004. С. 16. [孟悦, 戴锦华. 浮出历史地表. 北京: 中国人民大学出版社, 2004].

¹⁸³ Дин Л. Дневник Софьи. Нанькин: собр. сочинений. Нанькин: Илин Пресс, 2013. С. 69. [丁玲. 莎菲女士的日记. 南京: 译林出版社, 2013].

¹⁸⁴ Мэн Ю, Дай Ц. Всплыть на поверхность Земли (Emerging from the horizon of history – Modern Chinese Women's Literature). Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2004. С. 16. [孟悦, 戴锦华. 浮出历史地表. 北京: 中国人民大学出版社, 2004].

Шухуа (凌叔华, 1900–1990), «После свадебного пира» (喜筵之后, 1929) Чэнь Ин (沉樱, 1907–1988), «Трагическая жизнь» (悲剧生涯, 1936) Бай Вэй (白薇, 1893–1987)).

На смену первоначальному бунтарскому энтузиазму приходят безверие, апатия и отчаяние от нахождения в патриархальной системе. В фокусе внимания писательниц – проблема объективации женщин, их утраченный внутренний мир, одиночество и мучение на переломе эпох, когда требования предъявляют старая и новая этика одновременно. Это тупик не одной женщины, а всего женского сообщества. В письме другу Сяо Хун выразила трезвое отчаяние: *«Для женщины небо низкое, крылья у нее тонкие, и ноша ее громоздка! И как противно, слишком много у женщин самопожертвования. Это не храбрость, это трусость, это инерция самопожертвования, культивируемая в длительном состоянии беспомощной жертвы»*¹⁸⁵.

Писательницы второго десятилетия уделяли внимание и глобальным темам: революционным событиям, судьбе нации и человечества.

Но наибольшее внимание к этим проблемам характеризует «женскую прозу» третьего десятилетия. В 1937–1949 годы Китай пережил войну с японскими захватчиками. В освобожденных районах, контролируемых КПК, и в районах, контролируемых Гоминьданом, писательницы часто затрагивали национальные проблемы и отражали быт на оккупированных территориях. Двумя наиболее яркими авторами были Чжан Айлин (张爱玲, 1920–1995) и Су Цин (苏青, 1917–1982). Именно творчество писательниц оккупированных районов считается третьим пиком «женской прозы» первой половины XX века¹⁸⁶.

Чжан Айлин¹⁸⁷ является одним из самых блестящих писателей XX века, она завоевала большую популярность не только среди китайских, но и среди зарубежных читателей. Многие ее работы были экранизированы. Она

¹⁸⁵ Цзи Х. Биография Сяо Хун. Пекин: Изд. народная литература, 2021. С. 442. [季红真. 萧红大传. 北京: 人民文学出版社, 2021].

¹⁸⁶ Мэн Ю, Дай Ц. Всплыть на поверхность Земли (Emerging from the horizon of history – Modern Chinese Women's Literature). Пекин: Изд. Народный университет Китая, 2004. С. 206. [孟悦, 戴锦华. 浮出历史地表. 北京: 中国人民大学出版社, 2004].

¹⁸⁷ Чжан Айлин начала писать в семь лет, а в двенадцать уже публиковалась в журналах. Ее самые известные произведения вышли в свет в 1943–1944 годах: роман «Щепки агарового дерева» (沉香屑), повести «Любовь в павшем городе» (倾城之恋), «Золотые оковы» (金锁记), «Красная роза, Белая Роза» (红玫瑰与白玫瑰), «Первый аромат» (第一炉香).

зафиксировала на страницах своих произведений ускользающую историю полуколониального мегаполиса, при этом лейтмотив ее произведений – одиночество женщины в городе и неспособности иметь нормальную семью.

Итак, в течение трех десятилетий тема любви и образ женщины подвергались пересмотру и новой интерпретации. В первом десятилетии женщины-писательницы воспринимали любовь как боевое знамя, а героиня выступала в качестве борца за любовь. Во втором десятилетии акцент сместился на обрисовку сомнений, недоверия и отчаяния женщин в любви. Героиня этого периода представлена как женщина с гендерным сознанием, осознавшая свое пассивное и уязвимое положение в отношениях с мужчиной. В третьем десятилетии Чжан Айлин и Су Цин обращались к любви еще более иронически и критически, описывая союз с мужчиной как могилу, тюрьму и ловушку, созданную патриархатом для женщин. Героиня часто изображалась как дефектный субъект – жертва и одновременно мучительница. Примеры этого можно увидеть в рассказе Су Цин «Мотылек» (蛾, 1947), ее романе «10 лет свадьбы» (结婚十年, 1943) и повести Чжан Айлин «Любовь в падшем городе» (倾城之恋, 1943).

Надо отметить, что Чжан Айлин была одной из первых писательниц, создавших образ «безумной женщины», ставший одним из наиболее типичных образов «женской прозы» 1980–1990-х годов. Она очень тонко и метко показывает, как «униженная женщина» в людоедском обществе превращается в «сумасшедшую».

1.3.3 «Женская проза» новой эпохи: 1980–1990-е годы

«Второе рождение» «женской прозы» в Китае, как и в России, приходится на 1980–1990-е годы. В конце 1970-х годов закончилось кошмарное десятилетие «культурной революции», начались экономические реформы. Социально-политические и экономические перемены повлекли за собой глубокие изменения во всех сферах жизни. Наступила эпоха «социализма с китайской спецификой», и литературная деятельность в рамках этой эпохи получила беспрецедентный

расцвет. Многочисленные американские, европейские и латиноамериканские литературные теории и художественные тексты были переведены на китайский язык. Для культурной жизни новой эпохи характерны деполитизация и плюрализм, что отражается в разнообразии художественных течений, жанров, тематик и стилей. Деятели культуры попытались вырваться за рамки политической идеологии, ориентироваться на индивидуальное выражение, раскрытие внутреннего мира отдельной личности. Часть писателей осмелились заимствовать литературный опыт авангарда и постмодернизма. Все это подготовило почву для свободного и бурного развития женской литературы.

В 1980–1990-е годы «женская проза» вступила в новую эпоху. Женщины-писательницы стремились донести «голос» женщин до читателей, демонстрируя уникальный женский, отличный от мужского, опыт. Это время считается вторым, наиболее масштабным коллективным взрывом в китайской литературе с момента «4-ого мая» начала XX века. Практически во всех литературных журналах и газетах были разделы «женской литературы» и «феминистской литературной критики», стали выходить многочисленные сборники «женской прозы»¹⁸⁸. Более того, писательницы 1980–1990-х годов стали победителями или номинантами национальных и зарубежных литературных премий. Например, Чжан Цзе (张洁, 1937–2022) дважды получила премию Мао Дуня (茅盾文学奖) (в 1985 г. и 2005 г.), разрушив традицию, гласившую, что «один и тот же писатель принципиально не должен повторно быть лауреатом этой премии». Произведения Цань Сюэ (残雪, р. 1953) не раз были номинированы на Нобелевскую и буковскую премии. Цань Сюэ возглавляет рейтинг самых переводимых китайских писательниц. Ее проза вошла в программы по литературе в лучших университетах мира, таких как Гарвардский, Корнелльский, Колумбийский и Токийский. Такого широкого признания творчества китайских писательниц в мировой литературе не было

¹⁸⁸ Хэ Г. Женская литература и публикации в 1990-е годы // Современный Китай. 2003. [贺桂梅.1990 年代的女性文学与女作家出版物.现代中国,2003]. URL: https://www.baidu.com/link?url=_t1AOQ1fRdomwmuFpPgh7QVhpkZgl7Z2XtAb9F1_oibZ0vY5cJQFsA9EkeRgvH2Z5_Gt2tjvxGBCr mYXukUiCa&wd=&eqid=ebccf25e002fb13600000006675029c7 (дата обращения: 04.12.2022).

никогда прежде.

Доминантными в женской литературе этого времени становятся прозаические жанры – благодаря глубокой связи с реальной жизнью. «Литература шрамов» (伤痕文学) и «литература рефлексии» (反思文学), описывающая бедствия и страдания китайцев во время «десятилетних бедствий», – одно из магистральных течений «женской прозы» нового времени. По сравнению с размышлениями мужчин-писателей на макроисторическом уровне, женщин-авторов более волнует судьба личности и ее внутренний мир. Произведения, написанные женщинами, отличаются от мужских лиричностью, утонченностью и склонностью к отходу от макронаратива к изображению жизни простых людей, их семейных и межличностных отношений. Представительницы «литературы шрамов» и «литературы рефлексии» – писательницы преимущественно старшего поколения: Ян Цзян (杨绛, 1911–2016), Жу Чжицзюань (茹志鹃, 1925–1999), Цзун Пу (宗璞, р. 1928), Чжан Цзе (张洁, 1937–2022) и Дай Хоун (戴厚英, 1938–1996).

А в произведениях писательниц младшего поколения, таких как Те Нин (铁凝, р. 1957), Ван Аньи (王安忆, р. 1954), Чжан Канкан (张抗抗, р. 1950) поднимаются актуальные вопросы – угнетенное людоедском обществе

полов, маскулинизация женщин, трагические стороны жизни «прогрессивной женщины», а также гендерная дилемма – противостояние семейных и социальных ролей. Кроме того, в женских текстах затронуты табуированные темы, в частности внебрачные связи и скептицизм в отношении традиционных ценностей брака.

С середины 1980-х годов в сочинениях некоторых китайских писательниц обнаруживается влияние западного модернизма и авангарда. Представительницей этого направления является Цань Сюэ (残雪, р. 1958). Она пишет под огромным влиянием Ф. Кафки, Х. Борхеса, И. Кальвино, экспериментируя с художественной формой и содержанием. Ее произведения полны абсурда, бреда, фобий и истерики, что вызывает большой интерес у читателей и одновременно порождает острую полемику.

Примечательно, что переход от монизма к плюрализму воспринимается как один из общих признаков «женской прозы» России и Китая в 1980–1990-х годах. Это отражается прежде всего в многообразии художественных стилей. Как отмечено выше, в «женской прозе» русских писательниц сосуществуют различные художественные течения, методы и приемы. Данная тенденция находит отражение и в китайской «женской прозе». Например, Цань Сюэ и Лю Сола (刘索拉, р. 1955) заслуженно считаются представителями модернистской литературы, Чжан Синьсинь (张辛欣, р. 1953) и Чжан Цзе творят в основном в рамках традиционной парадигмы, их художественные произведения критики причисляют к реализму, а тексты Чи Ли (池莉, р. 1957), как правило, относят к неореализму. Но в то же время их объединяют уникальность женского взгляда на мир, особое внимание к женским судьбам и конкретика бытописания.

Важным событием для «женской прозы» в 1990-е годы стала Четвертая Всемирная конференция ООН по положению женщин, проведенная в 1995 году в Пекине. С этого момента китайский литературный мир стал серьезно переосмысливать «женскую силу» и «женские вопросы», а писательницы начали осознавать свою женскую миссию и связанные с этим врожденные преимущества. В связи с этим с середины 1990-х годов часть женщин-авторов начали осознанно обращаться к феминистскому письму. В их произведениях заметны две тенденции: деконструкция маскулинного культурного порядка и утверждение женской идентичности. Происходит переход от внимания к бытовым и социальным реалиям женской жизни к экзистенциальным вопросам женского существования; от стремления к равноправию полов – к акценту на гендерных различиях.

Феминистская позиция обнаруживается на разных уровнях текста, в особенности в образостроении и выборе тем. Писательницы деконструируют стереотипные образы женщин и создают необычные женские характеры – отчужденные, маргинализированные, безобразные, падшие и т. д. При этом они осмеливаются демонстрировать женское тело и женскую физиологию. Хотя еще в 1930-е годы Сяо Хун в повести «Поле жизни и смерти» (生死场, 1935) изображает

страшную картину родов: как беременная женщина, бледная, голая, корчится и ревет, как умирающая рыба на грязной лежанке, и после родов умирает в крови, – «телесность», «сексуальность» и «физиология» как характерная черта «женской прозы» сформировалась только к концу XX века. Так, в романе Линь Бай (林白, р. 1958) «Война одного человека» (一个人的战争, 1994), имеющему автобиографические черты, говорится о том, что война женщины – это борьба с самой собой, со своими страхами и противоречиями на физическом и духовном планах. Автор опровергает убеждение, что женщине необходим мужчина. Она пишет: *«Война женщины подразумевает, что женщина выходит замуж за саму себя»*¹⁸⁹. По ее мнению, женщина должна изучать себя, свое тело и утаенный мир своей души, стремиться к самореализации без участия мужчин.

На фоне экспансии феминистской и гендерной мысли в литературе не удивительно, что в произведениях начинает возникать тема лесбийской любви. Раскрытие потаенных, до этого табуированных взаимоотношений между женщинами в определенной степени послужило средством ниспровержения мужского авторитета и провозглашения женской субъектности и субъективности. Хотя еще в период «4-ого мая» начала XX века в прозе «студенток-писательниц» можно обнаружить эпизоды описания любви между девушками (повесть Лу Инь «Подруги на побережье» (海滨故人, 1923), повесть Лин Шухуа «Давным-давно» (说有这么一回事, 1926), рассказ Дин Лин «В летние каникулы» (暑假中, 1928), такого рода любовь по существу была глубокой дружбой, заботой и женской взаимопомощью. А в 1990-е годы писательницы не стеснялись откровенно говорить и писать о любовных отношениях между женщинами (роман Сюй Сяобинь (徐小斌, р. 1953) «Кецалькоатль» (羽蛇, 1998), роман Чэнь Жань (陈染, р. 1962) «Личная жизнь» (私人生活, 1997), роман Линь Бай «Война одного человека»). Этот тип любви выходит далеко за рамки обычной дружбы. Однако, на наш взгляд, это «сестринство», основанное на осознании собственного угнетения,

¹⁸⁹ Линь Б. Война одного человека. Гуанчжоу: Издательство Хуачэн, 2015. С. 3. [林白.一个人的战争.广州:花城出版社,2015].

– скорее форма протеста против угнетенного состояния в условиях традиционного гендерного порядка, как об этом пишет Мэри Иглтон (Mary Eagleton): «Лесбиянство существует не как “сексуальное предпочтение” или “альтернативный образ жизни”, а как фундаментальная критика господствующего порядка»¹⁹⁰.

Основной особенностью «женской прозы» 1990-х годов становится концепция «частного письма» (Private Writing), отличительными чертами которого являются пристальное внимание к уникальному женскому опыту, особенно к травматическому опыту телесности и сексуальности – насилию, власти, боли, унижению и т. д. Таким образом, художественный метод автофикшн, выросший из травмы¹⁹¹, находит свое наибольшее отражение в произведениях писательниц этого периода.

Главной героиней в «женской прозе» 1990-х годов, как правило, является женщина, живущая на периферии общества. Она чувствует себя одинокой и отчужденной, страдает от страха, тревоги, чувства вины и неприятия себя. Часто она телесно и психологически травмирована и бессознательно склонна к саморазрушению. Например, в романе «Личная жизнь» Чэнь Жань героиня говорит: *«Я сказала себе: ты бесстыдна, как ты бесстыдна!»*¹⁹² Она считает себя *«дефектным человеком в дефектную эпоху»*¹⁹³.

Опыт травмы героини часто связан с насилием, властью и унижением, исходящими от патриархального мира – от матери, ставшей марионеткой патриархата, от отца и других мужчин. Одним из наиболее травмирующих является опыт любви. Искривленные отношения с мужчиной не только приводят к несчастью, но и становятся источником самоунижения и самоуничтожения героини. Так, героиня романа «Война одного человека» (Линь Бай) приходит к выводу, что *«любовь более жестока, чем смерть»*¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Eagleton M. Feminist Literary Theory: a reader. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. P. 3.

¹⁹¹ Жучкова А. В. Автофикшн VS «литература травмы» // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С. 163–181.

¹⁹² Чэнь Ж. Личная жизнь. Пекин: Издательский дом писателей, 1996. С. 8. [陈染.私人生活.北京:作家出版社,1996].

¹⁹³ Там же. С. 237.

¹⁹⁴ Линь Б. Война одного человека. Гуанчжоу: Издательство Хуачэн, 2015. С. 258. [林白.一个人的战争.广州:花城出版社,2015].

Цель автофикшн – не просто выговорить пережитое и травму, а увидеть дистанцию между «я» внешним и «я» внутренним, посмотреть со стороны на собственную схему восприятия реальности, что позволяет избавиться от стереотипного образа себя¹⁹⁵.

В рассказе Чэнь Жань «Ведьма и дверь ее мечты» (巫女与她的梦中之门) очевидна осцилляция между внешним «я» и внутренним. «Писание своего психоанализа» героини передано через символ отцеубийства: она косвенно стала причиной смерти педофила, который был ровесником ее отца. Процесс самопознания происходит через ретроспекцию и рефлекссию. Автогероиня смотрит на свою шестнадцатилетнюю версию со стороны, осознавая насилие и безумие отца, а также свою схему восприятия. Она поняла и приняла свое одиночество и страхи, простила себя за роль «преступника» и обрела внутреннюю свободу.

Автофикшн ориентируется не столько на документальное свидетельство, сколько на подлинность субъективных переживаний. В этом контексте в «женской прозе» 1990-х годов часто отсутствуют упоминания об исторических событиях. Официальная история вытеснена на периферию повествования или совсем не затрагивается. Писательницы строят собственный микрокосм, в центре которого находится дискурс частной и внутренней жизни. В результате наиболее актуальными для женщин-писательниц конца XX века становятся темы дома, семьи, а также опыт телесного и бессознательного.

1.4 Сравнительно-типологический анализ развития женской литературы в России и Китае

Исследование женской литературы как результата исторических, политических и социокультурных изменений в России и Китае показало, что, несмотря на различные исторические и культурные традиции и ценности, русская и китайская литература демонстрируют схожие процессы в области «женской прозы». Если рассматривать этот феномен в социально-историческом контексте,

¹⁹⁵ Там же. С. 170.

можно выделить три фундаментальных сходства:

Подъем «женской литературы» и развитие женской субъектности. Как в России, так и в Китае женское литературное творчество веками находилось в подполье и не получало официального признания. На протяжении долгого времени женщины обеих стран творили в рамках патриархальной культуры, и на их творческие методы, стили и эстетическая направленность оказывали существенное влияние мужские нормы и стандарты. Женщины сознательно или бессознательно подражали маскулинному дискурсу. У женщин-авторов отсутствовали достаточная творческая свобода, самосознание и субъектность. Авторы-женщины очень ценили комментарии со стороны мужчин-писателей и проявляли смирение перед ними, но при этом далеко не всегда рассматривались как пишущие субъекты и получали справедливую и профессиональную оценку. В целом, женская литература характеризовалась маргинальностью, декоративностью и интровертностью.

Эта ситуация изменилась только в XX веке, на протяжении которого «женская проза» России и Китая пережила два подъема, неотделимых от грандиозных социально-культурных, политических и исторических изменений в обществе, ставших причиной формирования и проявления женской субъектности. Первый подъем «женской прозы» приходится на конец XIX – начало XX веков: в России это «серебряный век» (рубеж XIX–XX веков), в Китае это период «Движения за новую культуру» (начало XX века). В это время значительно улучшаются условия для занятия женщинами литературой, чему способствует усиление общественного интереса к женским вопросам и профессионализация литературного труда, а также упрочение положения женщин в обществе. Женщины-авторы активно участвуют в публичной литературной деятельности и поднимают в произведениях гендерные вопросы своего времени (эмансипация, равенство полов, сексуальная свобода и др.) Они ищут пути самоидентификации, стремясь обрести женский голос в литературной сфере. Критика и публицистика начинает обращать внимание на «женскую прозу» как на самобытное социокультурное явление, ценя ее значение в литературном процессе. «Женская проза» в эту эпоху впервые заявляет о своем существовании и привносит в национальную литературу новый женский ракурс и

опыт.

Второй подъем «женской прозы» в России и Китае датируется концом XX века, когда в литературном пространстве обеих стран происходит деполитизация, переход от монизма к плюрализму и внедрение идей феминизма, способствующих становлению женской субъектности. «Женская проза» входит в новую эру как неотъемлемая часть национальной литературы. Женщины-авторы двух наций впервые за свою историю выходят на литературную сцену так осознанно, коллективно и целеустремленно. Происходит масштабное издание «женских» сборников, направленных на обретение женского голоса. Каждая писательница работает со своей неповторимой индивидуальностью, используя различные художественные методы и приемы. При этом их произведения сосредоточены на изображении женщины и ее восприятия мира. Гармоничное объединение единства и многообразия составляет характерную черту «женской прозы» этого времени. Русские и китайские писательницы становятся говорящими субъектами, обладающими женской субъектностью и уникальным женским взглядом.

Образ женщины и ее экзистенциальное состояние. Образ женщины в литературе и культуре меняется в зависимости от эпохи, положения женщин в общества и их идентичности. Эволюция женских образов отражает гендерную картину определенной эпохи, авторское мирозерцание и отношение к женскому «я».

В течение длительного времени образ женщины в женской литературе создавался по принципам патриархальной культуры – женщина была идеальной, но зависимой и не рассматривалась как самостоятельный субъект. Особенно явное отражение это находит в древнекитайской литературе. Основным содержанием женского творчества становился конфликт между стереотипным женским образом и глубинным женским «я», несоответствие между которыми вызывало у героинь чувство одиночества, отчаяние, неприятие себя и комплекс вины. В XVIII–XIX веках в «женской прозе» двух стран часто встречался образ «женщины в мужских нарядах» («гендерный маскарад», по определению И. Савкиной). В плане женской самоидентификации этот образ амбивалентен: с одной стороны, женщина здесь

идентифицируется с мужчиной и отрицает женское «я», с другой стороны, гендерный маскарад показывает стремление женщины к независимости и равенству полов.

Новые социальные обстоятельства порождают новые интерпретации *женского*, что, в свою очередь, поднимает новые вопросы о самоидентификации женщин. По мере эмансипации, женщины ощущают непривычную свободу и начинают переосмысливать свою роль в семье и обществе. Во второй половине XIX века в русской и китайской «женской прозе» появляется образ женщины с профеминистской идеей. В начале XX века в произведениях русских и китайских писательниц пользуется популярностью образ «новой женщины» – стремящейся к социализации, независимости и самодостаточности. Однако одновременно такая женщина испытывает сомнения и внутренние колебания, пытаясь найти свое место в обновленном мире.

В конце XX века *женское* снова подвергается пересмотру. Писательницы с ярко выраженным гендерным сознанием стремятся описать женщину как таковую, с ее женской субъектностью и субъективностью. Образ женщины как таковой противоположен как «маскулинизированной женщине» в бесполой соцреалистической литературе, так и «идеализированной женщине» в классической литературе. В «женской прозе» 1980–1990-х годов явно выражено тяготение к созданию нового типа героини, уставшей от парадоксов маскулинной социализации. Она отказывается от псевдоэгалитаризма и гермафродитизма в официальном дискурсе и стремится выразить женское «я» через истинную репрезентацию собственного опыта, зачастую травматического.

Рассматривая историю развития женской прозы (за исключением периода соцреалистической литературы, где политическая ориентация преобладает над гендерными характеристиками), можно выделить несколько этапов женского самопознания. Эти этапы включают понимание себя как пассивного объекта и «второго пола», стремление стать «личностью», равной мужчине, и, наконец, осознание себя как самостоятельного субъекта и принятие своей идентичности как женщины. Подъем женской субъектности способствует развитию «женской

прозы».

Автобиографичность и автофикшн как метод, позволяющий говорить о женской субъектности. В условиях ограниченности женского мира семейной сферой литературное творчество женщин изначально сосредоточено на их частной жизни и внутреннем мире. Опыт женщин в ролях матерей, жен и дочерей, а также их телесный опыт становятся непосредственным материалом для творчества. В результате женская литература часто имеет ярко выраженный автобиографический характер.

По мере того как женщины выходят из замкнутого семейного круга в публичную сферу, они стремятся представить личный опыт не как индивидуальный, а как гендерный и групповой. Границы между автобиографичностью и фикциональностью в творчестве писательниц постоянно стираются. В женской литературе наблюдается явное тяготение к новому художественному методу – автофикшн. Этот метод опирается на подлинность переживания и включает в себя элементы традиционной автобиографии, такие как повествование от первого лица и обращенность к опыту собственной жизни. В то же время автофикшн приобретает новые характеристики, включая фикциональность, потоковость, дистанцию между внешним и внутренним «я», а также осмысление травматического опыта.

Автофикшн, позволяющий откровенно говорить о своей субъектности, избегая при этом тождества между автором и героиней, описываемыми событиями и реальной жизнью автора, важен для «женской прозы». Благодаря автофикциональному методу ключевыми характеристиками «женской прозы» конца XX века становятся описание женщины как травматического субъекта, сосредоточенность на частной и внутренней жизни женщины, акцент на телесном и бессознательном, нехронологическая структура повествования.

Вышеупомянутые сходства объединяют русскую и китайскую женскую литературу и предоставляют основания для сопоставительного анализа творчества Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ в контексте «женской прозы». Однако за этими сходствами скрываются и национальные различия, которые отражают

своеобразие литературных традиций разных наций и могут быть рассмотрены в следующих аспектах:

Жанры женской литературы. В русской женской литературе поэзия и проза органично сосуществуют. В эпоху Серебряного века «женская поэзия» была ярче и влиятельнее, чем «женская проза», и русские поэтессы того времени завоевали мировую известность. В конце XX века малая и средняя проза стали основными жанрами русских писательниц. В китайской литературе на протяжении многих веков доминирующим жанром была поэзия. Женщины в Древнем Китае добились значительных успехов в жанрах «ши» и «цы». Однако с начала XX века по мере распространения современного языка «байхуа» прозаические жанры стали более предпочтительны для женской литературы. В 1980–90-е годы в Китае возникли такие жанры, как «литература шрамов», «литература рефлексии» и «частное письмо», составившие магистральное направление «женской прозы» того времени.

Формы женского участия в литературе. Для русских писательниц XVIII–XIX веков основными формами литературной деятельности были переводы и детская литература. Это контрастирует с китайской литературной традицией дореволюционного периода, где подобные формы женского творчества не были столь распространены.

Круг женщин, занимающихся литературой. В течение долгого времени только женщины из обеспеченных классов имели возможность заниматься литературой. Однако в Древнем Китае, помимо привилегированных девушек, существовал особый класс женщин, известных как «юэцзи», которые были обязаны уметь сочинять песни и писать стихи для обеспечения своего выживания.

Воздействие зарубежных культур. На русскую «женскую прозу» оказывала влияние европейская культура, особенно французская литература. В то время как китайская литература на протяжении многих веков развивалась изолированно. Воздействие западной культуры на китайскую «женскую прозу» стало заметно лишь с начала XX века.

Профессионализация литературного труда. С XIX века в России началась профессионализация литературного труда и формирование книжного рынка, что

стимулировало женщин к публичному литературному творчеству. В Китае этот процесс начался гораздо позже: только в начале XX века китайские женщины начали публиковаться в периодических изданиях и зарабатывать писательством.

Роль литературных кружков. Литературные салоны играли важную роль в литературной деятельности русских женщин XVIII–XIX веков. В Китае этого периода из-за строгой гендерной дифференциации и развлекательного характера женских литературных кружков их влияние было ограниченным. Только в начале XX века ситуация претерпела значительные изменения.

Итак, можно констатировать, что при наличии некоторых различий в развитии русской и китайской «женской прозы», сходство между этими процессами в русской и китайской литературах значительнее: несмотря на разность социально-исторических условий и национальное своеобразие, основные тенденции развития женской литературы в России и Китае совпадают.

ГЛАВА 2. «ЖЕНСКАЯ ПРОЗА» ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ И ЦАНЬ СЮЭ: ТИПОЛОГИЯ, ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА

2.1 Творчество Людмилы Петрушевской в контексте «женской прозы»

2.1.1 Деконструкция мифа о «женщине» и «матери» в прозе Людмилы Петрушевской

В фокусе русской «женской прозы» 1980–1990-х годов – женщина как субъект. «Самое интересное в женской литературе – то, что есть только в ней и нигде больше: образ женщины, женского начала, увиденный, осмысленный и воссозданный самой женщиной»¹⁹⁶, – это утверждение И. Савкиной формулирует методологическую перспективу гендерных исследований в области литературоведения, обозначая круг репрезентативных в отношении феминного начала текстов, которые должны быть написаны женщиной, не только имеющей феминно маркированное сознание, но и художественно исследующей женский образ, выставляя именно его в центр создаваемого ей художественного мира¹⁹⁷. В таких женских образах концентрируется коллективный опыт рядовых советских женщин позднесоветской и постсоветской эпохи. В этом отношении именно Петрушевскую Светлана Василенко назвала первой писательницей, которая «заговорила в русской литературе о женщине со всеми ее женскими грехами»¹⁹⁸. В художественном мире Петрушевской показаны боль, кровь, страдания и одиночество погруженных в бытовые проблемы женщин этой эпохи.

В классической литературе образ русской женщины долго был символом России, олицетворением русскости. «И если мы, русские, чем и можем хвалиться в нашей убогой жизненной среде, то только образом русской женщины»¹⁹⁹, – говорит П. Бакунин. Женский образ в классической литературе создавался, как правило, по

¹⁹⁶ Савкина И. Да, женская душа должна в тени светиться // Жена, которая умела летать: Проза русских и финских писательниц. Петрозаводск: Агентство «ИНКА», 1993. С. 393.

¹⁹⁷ Воробьева С. Ю. Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект) // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 4. С. 89.

¹⁹⁸ Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности: интервью с С. Василенко / беседовала Н. Ажгихина // Независимая газета от 25 мая 2001 года. URL: http://life.ng.ru/woman/2001-05-25/6_new.html (дата обращения: 02.11.2023).

¹⁹⁹ Бакунин П. А. Запоздалый голос сороковых годов (По поводу женского вопроса) // Мужские ответы на женский вопрос в России: вторая половина XIX в. – первая треть XX в.: антология. В 2 т. Т. 2: Основные дискурсивные сюжеты в отношении женской эмансипации в конце XIX – начале XX вв.. Тверь: Феминист-Пресс, 2005. С.21.

принципу «идеализации». По словам Ю. Лотмана, в типичном образе мужчин-героев (например, лишний человек, маленький человек, разночинец) наличествуют социально типичные недостатки, а в образе женщин-героинь (пушкинская Татьяна, карамзинская Лиза, Достоевская Соня, тургеневские девушки) воплощается общественный идеал²⁰⁰.

К концу XX века под влиянием идей феминизма началась переоценка положительных женских образов русской литературы. Исследователи обнаружили, что идеализацию женщины можно интерпретировать как форму сексизма или женоненавистничества: от литературных героинь ожидается соответствие «совершенству», которое в большей степени является проекцией мужской фантазии, чем объективной репрезентацией женщины. Каноническое литературное клише конструирует и фиксирует стереотипы феминности, соответствующие патриархальному гендерному порядку. И субъективное превозношение оборачивается объективным унижением²⁰¹.

К тому же, как отмечают исследователи, многие русские женщины сравнивали себя с литературными героинями А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Тургенева и Н. Некрасова и старались подражать этому «ужасному совершенству»²⁰², отказываясь от собственного «я». Согласно теории Сандры М. Гилберт и Сюзан Губар, «женская проза» должна занять антипатриархальную позицию. Женская стратегия создания текста состоит в том, чтобы «критиковать и видоизменять, деконструировать и реконструировать литературные образы, унаследованные от мужской литературы»²⁰³. Женщина должна «разбить вдребезги зеркало, в котором так долго отражалось то, какой она должна быть»²⁰⁴.

В 1980–1990-е годы важнейшим объектом изображения «женской прозы» становится женщина как «другое» в андроцентричной культуре. При этом нельзя

²⁰⁰ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М.: АСТ, 2020. С. 98.

²⁰¹ Пензина О. В. Женская проза второй половины XIX века: гендерный аспект авторства: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы. Москва, 2017. С. 105.

²⁰² Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М.: АСТ, 2020. С. 98.

²⁰³ Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination: second edition. New York: Yale University Press, 2000. P. 76.

²⁰⁴ Там же.

не отметить, что понимание женской «другости» в (пост)советском дискурсе несколько отличается от такового на Западе. В сопоставлении с эссенциалистским тезисом о «другости» женщины в западном феминистском дискурсе и вытекающей отсюда критикой маскулиноцентризма, в советском обществе протестуют также и против гермафродитизма – сконструированного советской мифологией мифа о равноправии мужчин и женщин. Как утверждает С. Айвазова, «миф об эмансипации советской женщины, о ее подлинном равноправии с мужчиной принадлежит к числу самых устойчивых и расхожих в общей советской мифологии»²⁰⁵. 1936 год ознаменовался официальным провозглашением разрешения женского вопроса и достижения гендерного равноправия в советской России. Однако «эмансипация женщин» в советском дискурсе отождествляется с «маскулинизацией женщин». В Советском Союзе практически не было ни женщин, ни мужчин, а были товарищи-андрогины. Поэтому в произведениях позднесоветских писателей, в особенности женщин, обнаружились попытки обличить этот миф и найти настоящее лицо женщины в живой действительности.

Итак, в своих произведениях Петрушевская деконструирует классический образ женщины и канонический образ «идеализированной женщины» в соцреалистической литературе. Вне зависимости от возраста и профессии, ее героини предстают как травматические субъекты, их судьба искалечена, разрушена или же сложилась неудачным образом. Любовь между мужчиной и женщиной невозможна, счастье – недостижимо.

Более того, «женская проза» 1980–1990-х годов апеллирует к женскому опыту не в персональном отношении, а в общекультурном плане, как к опыту социально угнетенной группы. Что наглядно отражается в текстах Петрушевской. Писательница не останавливается на описании жизни определенной женщины, она пишет о коллективном опыте большинства советских женщин. Об этом свидетельствует анонимность ее героинь, по мнению Н. Лейдермана, они «взаимозаменяемы и безличны»²⁰⁶. Для обозначения своих героинь Петрушевская

²⁰⁵ Айвазова С. Г. Идеальные истоки женского движения в России // *Общественные науки и современность*. 1991. №4. С. 125.

²⁰⁶ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб.

зачастую использует слова «она», «я», «женщина», «мать», «жена» и т. п., переключая внимание читателей с индивидуальности персонажа на общность женской судьбы («Дама с собаками», «Отец и мать», «С горы», «Дитя», «Жена», «Короткая история забвения», «Я люблю тебя», «Грипп», «Дочь Ксении» и др.).

Несмотря на то, что в прозе Петрушевской встречаются самые разные женские типажи: мать-одиночка, пьяница, наркоманка, проститутка, убийца и т. д. – всех их можно отнести к архетипу несчастливой женщины. Именно об этом говорит Василенко: Петрушевская описывала «раздавленную женщину – бытом, семьей, болезнями – со всеми мучительными подробностями, из которых состояла и состоит женская жизнь»²⁰⁷. Схожую точку зрения разделяет Т. Касаткина: по ее мнению, женщина у Петрушевской «как бы является носителем боли и грязи»²⁰⁸.

Героини Петрушевской редко не работают: в большинстве случаев имеют высшее образование, преподают, пишут диссертацию, есть среди них библиотекарь, певица в консерватории с гипотетически блестящей карьерной перспективой. При этом работающая женщина старается идеально выполнять традиционные женские роли, *«быть доброй, хлебосольной, щедрой хозяйкой, жить по порядку»* («Я люблю тебя»). И часто, особенно если перед ее мужчиной также открывается славное будущее, ей приходится ставить семью выше работы, жертвовать карьерой ради «женского счастья», связанного с семейным благополучием. Исторические факты свидетельствуют, что декларируемое советское равноправие не смогло обеспечить фактическое равенство в бытовой жизни и преодолеть институционализированное подавление женщин. В прозе Петрушевской разворачивается наглядная картина житейской трагедии: героиня ведет хозяйство, рождает, воспитывает детей, справляется с житейскими тяготами, а потом ее с детьми бросает мужчина. Иллюзия семейного благополучия превращается в руины, и единственная перспектива, которая ей открывается, –

заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 612.

²⁰⁷ Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности: интервью с С. Василенко // Независимая газета от 25 мая 2001 года. URL: http://life.ng.ru/woman/2001-05-25/6_new.html (дата обращения: 02.11.2024)

²⁰⁸ Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... // Новый мир. 1996. № 4. С. 212–219. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/4/no-strashno-mne-izmenish-oblik-ty.html (дата обращения: 08.06.2023).

одинокость и позор. Как утверждает М. Черняк: «руководствуясь существующей реальностью, Петрушевская разрушает все мифы о любви между мужчиной и женщиной, о семье, о счастье»²⁰⁹.

Первооснова женского несчастья у героинь Петрушевской – попытка конструировать женскую идентичность и образ женского счастья в патриархальном дискурсе. Писательница в своих произведениях срывает маску со лжи о женском счастье. В образах почти всех ее героинь можно обнаружить то, что Жозефина Донован назвала «психологией угнетения». По ее мнению, женщины, будь то в социуме или в семье, находятся в состоянии «угнетения» или «другости», которые навязываются господствующими андроцентричными идеологиями²¹⁰.

В произведениях Петрушевской состояние угнетения героинь связано с жаждой иллюзорного «женского счастья» – исторически сложившегося социального конструкта. Заметим, что в художественной литературе часто говорят о «женском счастье», связанном с мужчиной, детьми и семьей, но редко затрагивают концепт «мужского счастья», словно мужчины в счастье не нуждаются. Социологи объясняют это следующим образом: «Если уж он <мужчина> имеет позитивное понятие счастья, то основанное на тщеславии, этой главной мужской страсти. Ему не нужно счастья, если некому о нем сказать. Иначе обстоит дело с женщиной – она действительно нуждается в счастье: пусть оно короткое и дорого обходится, она все-таки хочет познать его в жизни»²¹¹.

Традиционное «женское счастье» в рассказах и повестях Петрушевской подвергается резкому переосмыслению. Короткое, недостижимое, оно часто «оборачивается сумасшествием, унижением, безрассудством поступков»²¹². Ее героини, погрязая в ощущении брошенности и неполноценности, проявляют патологическую страсть к мужской любви. Их характеризует склонность к самоотдаче, заниженная самооценка, высокая терпимость к боли: «Я ему больше не

²⁰⁹ Черняк М. А. Современная русская литература: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Форум: Сага, 2008. С 176.

²¹⁰ Donovan J. Toward a women's poetics // Feminist Issues in Literary Scholarship. Bloomington: Indiana University Press, 1987. P. 100.

²¹¹ Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: ИТДГК «Гнозис», 2004. С. 190.

²¹² Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставропольский государственный университет. Самара, 2007. С. 93.

нужна. Куда деваться? Вся моя прошлая жизнь была перечеркнута. Я больше не смогу жить без него, но я ему не нужна. Оставалось только бросить себя куда-нибудь под поезд» («Время ночь»).

Крах традиционного женского счастья связан также с кризисом маскулинности в позднесоветском обществе, когда мужчина утратил ореол культового образца – супермена революции, защитника отечества, участника индустриализации страны. Теперь мужчина нередко предстает безответственным, себялюбивым, распущенным, нисколько не возражающим против «особого» социального статуса женщины и часто пользующимся им, снимая с себя все заботы о семье. Кризис маскулинности в советской семье был исследован многими социологами и психологами, обнаружившими самодеструктивные тенденции у советских мужчин, и рассматривался в социологии как симптом социальной болезни. Дискредитированный мужчина определялся как «пассивная жертва собственной биологической природы или структурно-культурных обстоятельств»²¹³. Но в этом контексте жертвой жертвы пришлось стать женщине. В «женской прозе» 1980–1990-х годов мужчина предстает как слабый и фактически асоциальный тип²¹⁴. И в этом еще одна причина женской трагедии в прозе Петрушевской, где хрупкость «женского счастья» в значительной степени зависит от мужчины. А бесовестный мужчина приведет свою женщину только в ад. Героини постоянно переживают измены мужа и терпят позор в одиночку. Показательным примером служит рассказ «Такая девочка, совесть мира».

Петрушевская показывает отчаяние женщины через ее метафорический портрет. В рассказе «Донна Анна. Печной горшок» она описывает аннигиляцию женской красоты, сравнивая голову героини с горшком желто-землистого цвета, который «нуждается в наполнении» водкой. Именно в алкогольных терминах автор описывает внешность Анны: «темные, как пиво, глаза», тем самым доводя ее пристрастие к алкоголю, ее измученность до абсурда. Причиной зависимости

²¹³ Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // О муже (N) ственности. Сб. Статей. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 436.

²¹⁴ Там же. С. 155.

героини стали систематические измены мужа, при этом семейная жизнь высасывает из нее последние соки. Бывшая художница и красавица теперь похожа на *«тряпичную куколку старой вокзальной шлюхи»*. В конце рассказа по «горшку» идет трещина – жизнь Анны разрушена и не может быть восстановлена. Однако *«терпела <Анна> свой позор как могла, ни слова обвинения»*, потому что в позднесоветском обществе быть брошенной женой – это позор. То же чувство испытывает героиня в рассказе «Темная судьба»: *«Ее недавно бросил муж, и она переживала свой позор в одиночку: никого из подруг не пускала в опустевшую квартиру и никого ни о чем не уведомляла»*. Несостоявшееся женское счастье ранит не только само по себе, но и приводит женщин к невыносимому чувству самоуничтожения и одиночества.

В рассказе «Дама с собаками» одиночество и несчастье женщины доведены до предела, все окружающие отвернулись от героини: муж, ушедший к другой женщине, сын, сослуживцы и соседи – рядом только собаки. Петрушевская пародийно продолжает чеховский рассказ «Дама с собачкой», место действия переносится с набережной Ялты в Дом творческих работников неизвестного города, романтический адюльтер заменяется безобразной супружеской жизнью, а молодая, наивная чеховская женщина превращается в искаленную жизнью скандалистку. Писательница метафорически рисует портрет героини, ее женская красота уничтожена, она похожа на *«трепаное, рваное животное»*, а ее руки – на картофельные плети. Стиль повествования – резкий, жестокий, мрачный. Изображая нереализованность женщины в семейной сфере, она обличает бездушие, жестокость и отчуждение современного общества. Таким образом, вопрос женского одиночества поднимается до уровня социального: в равнодушном обществе каждый человек обречен быть одиноким.

Деконструкция «женщины» и «женского счастья» у Петрушевской также реализуется через обнажение псевдоэгалитарной установки в советском обществе. Когда в западном феминизме на передний план было поставлено право женщины на социализацию и выход в публичную сферу из семьи, в советской России ситуация складывалась с точностью до наоборот. Советская женщина страдала не

от сложности личной социализации, а от бремени двойной нагрузки. Поэтому в «женской прозе» 1980–1990-х годов появились женские типы, которые отражали советскую реальность с ее завышенными требованиями к женщинам, и встречался образ маскулинизационной женщины, замученной, уставшей от перегрузок «строительницы светлого будущего»²¹⁵. Так говорит героиня А. Сохриной из рассказа «Шанс на счастье» (1987): *«Я не хочу одинаковых прав <...> Я хочу, чтобы он нес, по праву сильного, более тяжелую ношу, а не старался разделить ее со мной поровну, а то и вовсе переложить на мои плечи»*²¹⁶.

Такой же «крик» советских женщин мы слышим и в произведениях Петрушевской, где представлено тяжелое положение женщины-труженицы в советском обществе. Женщина, с одной стороны, принимает участие в общественной жизни, зарабатывает домочадцам на хлеб, но с другой стороны, обязана взять на себя обязанности по хозяйству и материнские заботы. Двойное бремя не только лишает ее самореализации в карьере, но и тяготит чувством вины от невозможности быть по-настоящему хорошей матерью. В мире Петрушевской женщина постоянно находится в экстремальной ситуации выбора без выбора: *«...надо было становиться на работу, а куда грудного трехмесячного, с ним не поработаешь, а без работы всем погибать»* («Выбор Зины»).

При таких обстоятельствах образ матери в художественном мире часто трансформируется в образ мучителя и палача. Дискредитация образа матери так же встраивается в стратегии «аннигиляции» женского начала, как и дискредитация женской красоты, о которой мы говорили выше. С точки зрения Т. Мелешко и Г. Пушкарь, Петрушевская «последовательно устраняет женственность в патриархальном ее понимании»²¹⁷. Конечно, в произведениях Петрушевской встречаются и образы нормальных матерей – любящих и самоотверженных («Как ангел», «Еврейка Верочка», «Конфеты с ликёром»). Однако преобладает собирательный образ матери страшной, амбивалентной: мать-наркоманка

²¹⁵ Юркина А. Н. Эволюция женских образов в прозе писательниц русского зарубежья XX и начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург, 2016. С.106.

²¹⁶ Сохрина А. Б. Шанс на счастье // Дамские штучки. СПб.: Алетейя, 2008. С. 23.

²¹⁷ Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставропольский государственный университет. Самара, 2007. С. 89.

(«Борьба и победа»), мать-алкоголичка («Страна», «Йоко Оно»), мать-проститутка («Дочь Ксении»), мать-тиран («Время ночь», «Маленькая Грозная», «Свой круг», «Круги по воде», «Отец и мать»), мать-убийца («Медя», «Выбор Зины», «Дитя»). Последний тип шокирует читателей. Показательный пример находим в рассказе «Выбор Зины», где Петрушевская особо сгущает краски в изображении материнской трагедии: *«Мне погибать с голоду, если я вам все отдам. Голод, голод, нет выбора и не было»*. Перед угрозой голода Зине пришлось решить, какого ребенка приговорить к смерти в обмен на жизнь остальных (в итоге она выморозила новорожденного сына). В этом отношении само название рассказа, «Выбор Зины», представляется отчаянным. Такая же трагедия произошла впоследствии с ее дочерью Тамарой. В тяжелые годы войны Тамара ушла от мужа и дочери к офицеру в тыл: *«Тамарка тоже сделала выбор: мальчика-то взяла с собой, а лишнюю девочку оставила матери, той самой Зине»*. Потому что в тылу *«было все, вплоть до масла»*. Страх голода и смерти младшего брата сидит в Тамаре до последнего момента ее жизни как архетипическая «тень», которая является частью личности и «стремится жить в ней в той или иной форме. Устранить ее, обезвредить с помощью рассуждений или разумных доводов невозможно»²¹⁸. В тени этого страха Тамара мучает мужа-инвалида, выгоняет детей из дома. Так эхо семейных трагедий передается из поколения в поколение.

В основании «жесткой» манеры повествования Петрушевской – диссоциированная, отстраненная позиция наблюдателя: героиня изображается «отстраненно, извне, с дистанцией»²¹⁹. И эпатирующий нарратив, в фокусе которого – шокирующая «правда жизни». Так в начале рассказа «Выбор Зины» представлена сцена детоубийства: *«Выбор Зины был такой: две девочки, Валя и Тамара, а младенчика-сына она, как говорили в городке, “выходила”. То есть выхаживала, выхаживала и выходила на тот свет очень простым способом, ночью выносила на мороз. Днем кормила грудью, ночью вымораживала»*. От эмпатии и

²¹⁸ Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2020. С. 40.

²¹⁹ Монгуш Е. Д. Идеино-эстетическое своеобразие русской постмодернистской прозы 70–90 гг. XX века: творчество Л. Петрушевской в критике данного периода // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 4–1(23). С. 42.

попытки психологических мотивировок и оправданий героев рассказчик изобавлен, отличаясь крайней сдержанностью и представляя как безжалостный очевидец за кадром. Но хотя писательница «не предлагает никаких рецептов изменения жизни, не учит ... не рисует свет в конце тоннеля»²²⁰, она и не осуждает своих героинь. Цель Петрушевской – правдивое отображение действительности и передача сострадательной функции читателю: это мы сочувствуем ее героиням, их горю и отчаянию, понимаем этих женщин, как понимаем наших сестер. Ибо их скупость и жестокость являются защитным рефлексом в ответ на отчаянность жизни. «Разрушительная сила в женщине существует как ответ на невыносимое давление жизни, и энергия распада направлена не только вовне, но и внутрь женской души, которая, причиняя боль, сама корчится от боли»²²¹. Героиня Петрушевской уничтожает не только окружающий мир, но и саму себя.

2.1.2 Своеобразие хронотопа в прозе Людмилы Петрушевской

«Женская проза» сознательно или бессознательно держится на расстоянии от макронаратива, от внешнего мира, ориентируясь на частную жизнь человека и его внутренний мир. Исторические и политические события меньше интересуют авторов-женщин, чем мужчин. В большинстве случаев эти события служат лишь «периферийным фоном в жизни женщины»²²². Отказ от макронаратива отражается прежде всего в неопределенности времени и места описываемых событий: «В женском тексте зачастую невозможно определить в принципе, к какой исторической эпохе он принадлежит»²²³. Исследователи отмечают размытость времени и в произведениях Петрушевской: «Герои Петрушевской придают мало значения традиционному календарному времени. Они живут в своем изолированном микрокосмосе, не то чтобы не зная о большом мире, но не имея

²²⁰ Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm (дата обращения: 02.11.2024).

²²¹ Савкина И. Разве так суждено меж людьми // Север. 1990. № 2. С. 150.

²²² Маркова Т. Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 88.

²²³ Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Але-тейя, 2001. С. 557.

более-менее значительной связи с этим миром»²²⁴. Действительно, Петрушевская редко обозначает конкретные временные рамки действия. Она сознательно размывает приметы времени в целях создания вневременного (вечного) порядка, потому что для писательницы частная жизнь личности оказывается гораздо важнее исторических примет.

Иногда читатели могут приблизительно определить время действия, например, в повести «Свой круг»: *«Десять ли лет прошло в этих пятницах, пятнадцать ли, прокатились чешские, польские, китайские, румынские или югославские события»*. Через призму истории XX столетия мы можем предположить, что действие разворачивается примерно в 1960–70-е годы. И совсем уж редко Петрушевская дает хронологическую локализацию событий: *«Времена были тяжелые, середина девяностых годов двадцатого века, т. е. все проблемы как хоронить обострились до неузнаваемости»* («Хэппи-энд»); *«идут ранние шестидесятые годы, скоро многих посадят, многих из тех, кто тут пирует, начнутся лагеря, ссылки, обыски...»* («О, счастье»).

При этом она деконструирует привычное линейное время, создавая фрагментированную и нелинейную структуру повествования, где переплетаются прошлое, настоящее и будущее. Разорванность времени и антихронологические действия – обычное явление в прозе Петрушевской. В повести «Время ночь» повествование начинается от лица дочери, которая после смерти матери принесла в редакцию ее рукопись. Затем время вдруг начинает идти назад, из настоящего в прошлое, когда мать еще была жива – и теперь уже рассказ ведется от ее имени, начинается настоящая история. В то же время повесть изобилует множеством реминисценций и лирических отступлений. Так, героиня находит дневник дочери, читает его, и записи в дневнике отводят читателя в студенческие годы дочери, но комментарии в скобках, написанные мамой на полях дневника, возвращают в «сейчас». Неожиданные временные скачки отражают текучесть, потоковость и ассоциативные перескоки женского типа мышления, позволяют игнорировать

²²⁴ Woll J. The minotaur in the maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya // World Literature Today. 1993. Vol. 67, No.1. P. 126.

линейность хронологии и обращают наше внимание на динамику психологического состояния героини. Потому что в «женской прозе» личные эмоции и мировосприятие всегда выходят на первый план.

В «женской прозе» вся жизнь достойна описания, а не только определяющие ее этапы в хронологическом порядке²²⁵. Петрушевская пишет о жизненных сценариях женщины на разных этапах – юность, молодость, зрелость, старость; о разных семейных ролях: дочь, жена, мать, бабушка, – создавая системно-целостное единство, эпический дискурс женской судьбы. Таким образом выкристаллизовывается вся жизненная траектория женщины позднесоветской эпохи: девочка живет в семье без отца (он либо отстраняется от своей отцовской роли, либо покидает семью, либо вообще неизвестен) («Страна»), затем влюбляется в безответственного мужчину, рождает от него детей, после ухода мужа/любовника остается матерью-одиночкой (повторяет судьбу своей мамы) («Сети и ловушки», «Еврейка Верочка»). Если муж не ушел из семьи, то героине приходится терпеть его систематические измены («Такая девочка, совесть мира», «Отец и мать»). В пенсионном возрасте женщина растит внука на маленькую пенсию, вынуждена разделить маленькую квартиру с семьей сына/дочери («Мост Ватерлоо», «Хэппи-энд»). В последние годы своей жизни бабушку, потерявшую работоспособность, кладут в интернат или сумасшедший дом («Время ночь»). Примечательно, что жизни героинь Петрушевской воедино связывают места с безжизненной, клаустрофобной атмосферой: коммуналка («Мост Ватерлоо»), больница («История Клариссы», «Скрипка»), родовая палата («Детский праздник», «Дитя»), психушка («Бессмертная любовь», «Али-Баба»), тюрьма («Медя»), интернат («Время ночь»), гроб («Нюра Прекрасная», «Маленькая Грозная»). Через эти символические пространства Петрушевская говорит с нами о женской несвободе и женских страданиях.

Место действия в художественном мире Петрушевской – практически всегда дом, традиционно считавшийся «женским» местом. Дом у Петрушевской

²²⁵ Жеребкина И. А. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоданализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 157.

«приобретает в какой-то степени значение фигуры речи»²²⁶, обозначает все места жилища, в том числе и дачу, коммунальную квартиру, кухню и т. д. В этих пространствах разворачивается женская судьба, а также раскрываются все проблемы, связанные с женщиной.

Хронотоп дома в произведениях Петрушевской можно рассмотреть с двух разных и даже противоположных аспектов. С одной стороны, дом выписан в традиционном понимании – как место выживания и спасения. Герои Петрушевской стремятся войти в дом, прописаться в чужой квартире, используя различные способы, в частности доноительство («Новые Гамлеты»), брачную аферу («Время ночь»), хулиганство («Мост Ватерлоо», «Хэппи-энд») и т. д. Борьба за выживание часто сводится к борьбе за дом. Ярчайшим примером служит рассказ «Борьба и победа». Повествование разворачивается вокруг борьбы за квартиру. Мачеха предприняла все необходимые меры, чтобы после смерти мужа квартира не досталась его дочери. Ей это удалось: дочь умерла еще раньше своего отца. Однако все, что сделала женщина до этого, фактически «расчленило» семью и поставило ее в ситуацию полного одиночества: *«Жена осталась совершенно одна ... они <сыновья> живут в отдалении своей жизнью, она им позванивает, но ездить в гости не решается без повода и приглашения»*.

В этом контексте дом становится испытательным полигоном для персонажа и его души, а большинство героев, очевидно, не выдерживают испытание. Если женщина создала собственный дом, она всеми силами защищает его от захвата не только соседей и родственников, но и своего мужа и детей, не желая разделить его с другими. В рассказе «Хэппи-энд» мать Полины давно не общается со своей сестрой из-за того, что не получила дом от родителей. После смерти тети-одиночки Полина тайно унаследовала ее дом, скрывая свою тайну от мужа и детей, а то они *«узнают, убьют за наследство»*. В то же время семья сына всячески пытается завладеть квартирой родителей, и невестка *«бы с охотой потравила бы обоих <родителей>»*. Престарелый и нищий дом тети стал убежищем для Полины: там

²²⁶ Воронцова Л. И. Мифологема «Дом» в прозе Л. Петрушевской // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. №. 5 (133). С. 164.

все ссоры, скандалы и ужасы жизни могут быть забыты. Через ограниченное пространство дома Петрушевская обличает искажение человеческой личности в отчужденном мире, вызванное серьезными социальными проблемами (нищета, дефицит жилья).

С другой стороны, образ дома можно интерпретировать с феминистской точки зрения – как место заточения женщин, передающее замкнутость, ограниченность и несвободу. Слово «дом» у Петрушевской чаще всего имеет отрицательную коннотацию, который героини называют «конурой», «заколдованным тесным кругом», «общей камерой», «старинной монастырской клопоморней» и т. д. С XIX века мотив заточения (enclosure) и побега (escape) начал появляться в женских текстах, и дом стал основным символом женского заточения²²⁷. Женщина не только буквально ограничена в доме, но и символически ограничена в определенном «месте», в определенных ролях²²⁸. В произведениях Петрушевской мужчины могут свободно уйти из дома и бросить мужские обязанности, они и так делают, в то время как женщины не обладают таким правом – дома ждут дети и старики, там есть жизнь, связанная с непреложными женскими обязанностями. Женщина всегда рассматривается как хранительница очага. В этом контексте героини Петрушевской посвящают всю себя дому, сохраняют и защищают его. Однако в нем не растет счастье, растут только женские страдания и слезы. Порой женщина тоже желает уйти из дома, как мужчина: *«Поэтому с течением времени Полина начала подумывать об уходе, как-то уйти от обстоятельств»* («Хэппи-энд»). Однако попытки чаще всего получались неудачными. Через образ дома и происходящее в этом пространстве Петрушевская изображает страдания «запертой женщины» своего времени.

Во многих произведениях Петрушевской встречается хронотоп «двоемирия»: реальный мир и «другой» мир. Такого рода произведения определяются исследователями как мистические рассказы. Они повторяют предметы

²²⁷ Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination: second edition. New York: Yale University Press, 2000. P. 85.

²²⁸ Там же. P. 84.

изображения в реалистических рассказах, ориентируясь на сферу обыденной жизни женщин, но в них происходят «трансформации бытовых ситуаций в универсально-обобщенные»²²⁹. В «жестоком» нарративе Петрушевской неразрешимые проблемы «здесь» оказываются сложными и «там», в мистическом пространстве, где, казалось бы, все работает по другим правилам.

В рассказе «Черное пальто» перед нами появляются два противоположных пространства: реальное и загробное. Сначала ни сама героиня, ни читатели не понимают, где она. Во сне или в реальности? Она уже умерла или еще жива?

«Я хочу проснуться, – сказала девушка. – Давайте кончим этот страшный сон.

<...>

– Где мы? – спросила девушка.

– На этот вопрос не бывает ответа, скоро увидишь сама.

– Кто я? – спросила девушка.

– Ты узнаешь».

В самом конце оказывается, что героиня из-за самоубийства находится в промежуточном состоянии между жизнью и смертью, действие разворачивается в состоянии «ни жива, ни мертва». Потусторонний мир в рассказе описывается сумрачным и опасным, грозящим злом и гибелью:

«Давай иди домой и принеси нам деньги. Или мы тебя съедим, мы худые и голодные, да?

<...>

Во всяком случае, огней не было видно.

Только горели фонари, освещаая темные, безжизненные окна».

В полной противоположности с этим миром оказалась реальность, где, несмотря на слезы и боль, есть теплые люди, которые сильно ее любят, жалеют и поддерживают. Любовь воскресила душу героини и побудила ее в самый последний момент вернуться в реальный мир. Не только любовь других людей, но и любовь к

²²⁹ Прохорова Т. Г. Мистическая реальность в прозе Л.Петрушевской // Русская словесность. 2007. № 7. С. 29.

другим может спасти умирающего: другая женщина, покончившая с собой, тоже решила вернуться в мир живых, ради глубокой любви к своим детям. «Путешествие» в мир мертвых предлагает девушке и женщине возможность взглянуть в лицо смерти – лучший способ почувствовать себя живым. Это позволяет им по-новому рассмотреть свою жизнь, из другого мира, с другой стороны.

В том же рассказе спички выступают в роли перехода между мирами. Девушка и женщина зажигают одну за другую спичку, при мерцающем свете они видят происходящее в реальном мире, и тем самым находят смысл жизни – надо жить ради тех, кто тебя любит и кого ты любишь.

Пересечение разных пространственно-временных пластов можно проследить и в других произведениях: «Два царства», «Бог Посейдон», «Измененное время», «Рука», «Номер Один, или В садах других возможностей» и др. Кроме того, в ее реалистических рассказах тоже наблюдаем существование параллельных реальностей: «Страна», «Мост Ватерлоо». Образы связи между разными реальностями представляются разнообразными.

В рассказе «Два царства» само заглавие уже констатирует многослойность художественного пространства. Параллельно существуют две страны – Россия и чужая страна. Но череда необычных событий позволяет предположить, что чужая страна оказалась миром мертвых, а героиня уже умерла. В конце концов героиня спокойно принимает свою смерть и вечную разлуку с семьей. В этом рассказе способ для девушки попасть в другой мир – выйти замуж. Она вышла замуж за незнакомого мужчину, который утешал ее в тяжелой болезни и увез в чужую страну. Там она больше не страдает, есть все нужное для жизни, но нет счастья. Она сильно любит сына и мать и скучает по ним, хочет их видеть, но у нее ничего не получается. Петрушевская продолжает рисовать наиболее распространенный женский типаж ее прозы – несчастливую женщину. В конце рассказа героиня уже перестала ждать встречи с сыном и мамой. Она понимает, что наивысшая любовь – желать им жить долго и счастливо в том мире, где нет ее.

Рассказ «Бог Посейдон» продолжает излюбленный мотив Петрушевской –

недостижимость женского счастья. Рассказчица случайно встречает подругу Нину в дикой приморской местности. Нина ведет ее к себе домой, но все кажется таким странным, что новый дом Нины похож на подводный мир, а ее новый муж может жить и дышать под водой. В новой семье у Нины есть все, кроме счастья. И лишь в самом конце выяснилось, что год назад Нина и ее сын уже погибли в результате кораблекрушения. В новелле сосуществуют разные жизни в разных реальностях – реальная жизнь Нины (работала в газете) и ее жизнь в море (в конце рассказа выяснялось, что это загробная жизнь), реальный мир рассказчицы (в Москве) и ее вымышленный мир (встреча с Ниной). Способом движения Нины в другое измерение ее жизни служит утопление, а для рассказчицы – это прогулка вблизи тех самых берегов, где произошло кораблекрушение.

Так, в произведениях Петрушевской часто сосуществуют два мира: реальный, где героиня живет тяжелой и несчастливой жизнью, и вымышленный, в котором проходит идеальная жизнь. В рассказе «Страна» одинокая мать-алкоголичка, брошенная женатым мужчиной, каждый день ожидает прихода ночи, когда она может во сне «вернуться в свою страну» – мир снов. Он мимолетный и нестабильный, но это единственное место, где героиня может вырваться из реальности, наполненной чувством одиночества, отчаяния и бесполезности жизни.

Героиня Баба Оля из рассказа «Мост Ватерлоо» живет такой же безрадостной жизнью – в крайней нищете, одиночестве, лишённая внимания (такой жизнью живет большинство героинь Петрушевской). Для Бабы Оли фильм «Мост Ватерлоо» в кинотеатре служит мостиком, соединяющим мир реальный и мир мечты, там проходит иная жизнь, неземная, высшая, полная любви, которую она должна было бы прожить.

Во временно-пространственной системе «двоемирия» центральное место занимают «женские вопросы», при этом Петрушевская подняла их до метафизического уровня. Способ создания хронотопа «двоемирия» писательницы представляется многообразным – будь то разумный и логичный или мистический и волшебный, все они выполняют одну и ту же функцию – давать несчастливой женщине выход из жестких реалий и место утешения, а также возможность

переосмыслить свою жизнь, отношения с окружающими и при этом получить настоящую смелость и силу выжить.

2.1.3 Тема семьи и семейных отношений в прозе Людмилы Петрушевской

В «женской прозе» вызов официальной истории осуществляется также через репрезентацию темы семьи. Вместо концентрации внимания на «коллективном герое» и большом историческом процессе в официальной литературе, многие писательницы проявляют озабоченность судьбой обыкновенной женщины и повышенное внимание к повседневности, где живут главные героини. «В формальной структуре текста вместо временной нарративной последовательности событий реализуется эмоциональная последовательность; событийность “большой истории” заменяется женской внутренней “аффектированной историей”»²³⁰. Это признается одним из сознательных феминистских жестов «женской прозы»²³¹. По этой причине малая форма произведений «с их свернутостью (почти до притчи) сюжета, иронически раскрывающего парадоксы быта-бытия»²³², стала предпочтительной для авторов-женщин, в особенности Петрушевской. Героини ее рассказов погружены преимущественно в быт, в домашнюю сферу и ситуацию распада семьи. Для них семья не приют, а место конфликтов и скандалов, пространство разрушения, ненависти и жесткости. Счастью в такой семье места нет, она нужна лишь для того, чтобы исполнить репродуктивную функцию, «увечив» страдания матери в дочери. Дети постоянно рождаются, но они являются скорее порождением инстинкта размножения, чем плодом любви. В то же время семейная трагедия передается из поколения в поколение, преимущественно по женской линии. Как справедливо утверждает Н. Лейдерман, семья как отдельно взятый социальный институт в работах Петрушевской представлена как нечто деструктивное, уничтожающее самобытность, индивидуализм и отнимающее у

²³⁰ Жеребкина И. А. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 159.

²³¹ Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Але-тейя, 2001. С. 557.

²³² Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставропольский государственный университет. Самара, 2007. С. 105.

женщины последнюю возможность стать счастливой ²³³. Иными словами, в произведениях Петрушевской речь идет о катастрофическом кризисе советской модели семьи.

Социологи Е. Здравомыслова и А. Темкина, проанализировав гендерную структуру советского общества, развенчали концепт псевдофеминизма и определили последствия его функционирования: в советском обществе доминировала модель «семьи с двойным доходом», где работают и мама, и папа, однако в семейной жизни отец часто выступает как депривированный субъект²³⁴. В этом контексте возникла семья нового типа – «женская», которая создана по кажущемуся матриархальному принципу, где функционируют чисто женские члены семьи: бабушка, мать, дочь. Такая семейная модель наглядно представлена в произведениях Петрушевской («Время ночь», «Выбор Зины», «Еврейка Верочка» и др.). В мире Петрушевской мужчина в качестве мужа/отца если не исчезает, то чаще всего выступает как третий лишний или ребенок, раздражающий своей инфантильностью и бессилием. Бабушка обычно функционирует в роли традиционной матери (воспитывает детей, ухаживает за членами семьи), а мама играет одновременно традиционную женскую роль (домохозяйка) и роль, обычно присущую мужчине (кормилец). Это результат сочетания традиционных семейных ценностей с советскими гендерно-модернизированными. В повести «Время ночь» замученная жизнью героиня, бабушка Анна Андриановна, отчаянно кричит об ужасе «женской» семьи: *«Я видела такие женские семьи, мать, дочь и маленький ребенок, полноценная семья! Жуть и кошмар. Дочь зарабатывает, как мужик, содержит их, мать сидит дома, как жена, и укоряет дочь, если она не приходит домой вовремя, не уделяет внимания ребенку, плохо тратит деньги и т. д. <...> получается в результате полная мешанина и каша, а что делать?»* При этом «матриархальный» принцип советской «женской» семьи оказывался мнимым – хотя женщина берет на себя ответственность за все, настоящая власть не в ее руках.

²³³ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 622.

²³⁴ Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. Социальная конструкция гендера и гендерная система в России // Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «ВАЛДАЙ-96». М.: МЦГИ, 1997. С. 86.

В постсоветское время женская семья трансформируется в еще более уродливый вариант «постсоветской гаремной» семьи, возникший «в условиях апофеоза кризиса маскулинности»²³⁵, когда супружество наполнено загулами и любовными похождениями мужа. Так, в рассказе «Такая девочка, совесть мира» муж приводит домой каждую из своих новых девушек, рассказывает жене о них, сравнивает их с женой. Финал рассказа нас возмущает, но не шокирует: женщина не осмелилась уйти от мужа и начать новую жизнь, а решила остаться в неравном, искаженном браке, *«наша дружба втроем продолжалась довольно долго»*.

Мужчины в этом мире (и рассказе) реализуют стереотип «гегемонной маскулинности» (Р. У. Коннелл), характерной для патриархального уклада: только мужчина обладает правом на полигамность, в то время как женщина должна быть преданной (отец изменял матери героини, затем ей изменял супруг); мужчина обладает правом на «обладание» женским телом, будто это его «собственность», а женщина не вправе так сделать (какие-то мальчики заставляют героиню заниматься проституцией).

2.1.4 Проблема телесности в прозе Людмилы Петрушевской

Мотив безумия – один из ведущих в прозе Петрушевской. Почти все ее героини либо находятся на грани безумия, либо уже признаны сумасшедшими. Тем не менее это далеко не всегда выглядит как психическая аномалия, скорее, как некое состояние женского бытия: *«Мать ей была в этом деле не помощница, потому что сошла с ума через три месяца после рождения ребенка»* («Бессмертная любовь»); порой сумасшествие – это наказание в адрес «неидеальной» матери, сопровождающееся лишением ее свободы и материнства: *«Дочка утиралась. Она ее волокла и уже в вестибюле редакции дала девочке пощечину и попала по носу. У девочки пошла кровь. Вахтерша вызвала милицию. Девочку отобрали и лишили мать родительских прав. Все. На суде объявили ее психически ненормальной и недееспособной. Все»* («Медея»).

²³⁵ Шабанова А. М. Репрезентация гендерных отношений в прозе Ю. Трифонова, В. Маканина, Л. Петрушевской 70–90-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самарский государственный университет. Самара, 2014. С.176.

Феминистские исследования констатируют, что в классической литературе, авторами которой были мужчины, доминировала бинарная оппозиция ангела-женщины и демона-женщины, ангел обычно является проекцией мужского видения, репрезентацией общественного идеала. Женщины в маскулинном литературном дискурсе сознательно или бессознательно следовали традициям и создавали женские фигуры, соответствующие мужским стандартам. Однако Гилберт и Губар обнаружили в художественной литературе XIX века особую авторскую стратегию писательниц, выступавших против патриархальной поэтики – создание образа безумной женщины как антагониста стереотипной героини, отказывающейся от пассивности, женственности, самоотверженности. Безумная женщина выступает в роли альтер-эго героини, отражая ее подавленное свободолобие и мощную мистичную силу. Психические аномалии безумной женщины направлены против патриархальных практик и помогают ей (и автору) «обойти» санкции мужского мира. Кроме того, безумная женщина в определенной степени служит самопроекцией писательницы, проявляет ее репрессированную энергию и бунтарский пафос: «Обычно она <безумная женщина> в некотором смысле является двойником автора-женщины, отображением ее собственного страха и гнева»²³⁶. Посредством образа безумной женщины писательница демонстрирует внутренние конфликты героинь, передает острое ощущение «несоответствия между тем, кто они есть, и тем, кем они должны быть»²³⁷.

Яркое воплощение этой линии мы находим и в прозе Петрушевской. Возьмем для примера рассказ «Отец и мать», где мать, истеричная, нервная, как бешеный зверь, воспринимается окружающими разрушительницей семейной гармонии: она не дает детям ночью спать, страшными словами унижает мужа, бросает детей голодными, открыто объявляет о кровосмешении в семье, крича о том, что у дочери был выкидыш от отца. И хотя в фокусе рассказа вроде бы безумная женщина, автор рассказывает и альтернативную версию этой истории: отец семейства –

²³⁶ Gilbert S. M., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*: second edition. New York: Yale University Press, 2000. P. 78.

²³⁷ Там же.

лицемерный, распущенный и безответственный, и в то время как мать ведаёт домашним хозяйством, занимается тяжёлым домашним трудом, он сибаритствует на службе и занимается сплошным развратом. Женщина постоянно рождает, бедность в многодетной семье не поддаётся описанию, а мужчина с помощью лживой мягкости пытается создать картину мирной семейной жизни. Поэтому он воспринимается жертвой, а она – безумным садистом.

Петрушевская раскрывает глубинные причины женского безумия в патриархальном обществе: несоизмеримые экспектации относительно мужского и женского поведения и непримиримые женские противоречия между самосознающей «я» и социально сконструированной «я» – то есть противоречия между нормативными представлениями о женщине и невозможностью или нежеланием женщины отвечать этим представлениям-требованиям. Если женщина не справляется с внутренним конфликтом, её поведение выходит за пределы общепринятых норм, и она становится (или считается) сумасшедшей. Иными словами, женщину, которая не готова подчиняться, назовут истеричкой, шизофреничкой и сумасшедшей, как в рассказе «Отец и мать», где героиня устала от лживого лица мужа и пытается разрушить ложную картину семейной жизни. Она совершает безумные поступки, чтобы больше не подавлять себя и свои чувства и чтобы выразить протест против общепринятого мнения, согласно которому жена должна относиться к мужу (даже если он подлец) с терпимостью и любовью, а то *«ничего не добьёшься, а только его отпугнешь и отворишь навеки»*.

Примечательно, что в прозе Петрушевской безумная женщина предстаёт уже не как двойник и теневая сторона героини, она и есть сама героиня. То есть указанная выше антипатриархальная стратегия реализуется у Петрушевской по более радикальному направлению. Тем не менее, как и в случае с женщиной-чудовищем XIX века, в большинстве случаев сумасшедшая у Петрушевской в финале наказана. Это некая обходная стратегия авторского самовыражения, часто используемая женщинами-авторами в условиях патриархального культурного порядка. Чтобы ослабить остроту сопротивления, писательницы условно приспособились к патриархальным литературным канонам, одновременно

ниспровергая их. Гилберт и Губар назвали эту стратегию «уклонением и маскировкой» (evasions and concealments)²³⁸, отметив, что для авторов-женщин уклонение и маскировка является не столько военным жестом, сколько стратегией, порожденной страхом.

Гилберт и Губар отмечают, что женщин с рождения учат быть терпеливыми, послушными и самоотверженными, иначе говоря, учат их, как преодолеть субъективность и приучиться к подавлению свободной воли. Дифференцированный подход в воспитании мальчиков и девочек практически служит толчком к возникновению женских заболеваний, поскольку «первичная и самая сильная мотивация для человека – это стремление к *собственному* выживанию, удовольствию и самоутверждению»²³⁹, а женщины постоянно находятся в «кандалах», окружены представлениями-требованиями о женской роли. На протяжении девятнадцатого века считалось, что истерический невроз, анорексия, агорафобия, клаустрофобия, афазия и амнезия – заболевания, присущие исключительно женскому полу. Такое мнение в последующем столетии было опровергнуто, а социологи и психоаналитики констатировали, что на возникновение женских болезней, как физических, так и психических, действуют механизмы социализации в патриархальном обществе. Так что женские заболевания часто свидетельствуют о существенном влиянии патриархальной культуры на женскую физиологию. Женские болезни как важная проблема «женской прозы» присутствуют во многих текстах Петрушевской: полиомиелит («Смысл жизни»), инфаркт («Бедное сердце Пани»), диабет («Новые Гамлеты»), туберкулез («Музыка ада»), рак молочной железы («Еврейка Верочка»), наследственная болезнь («Свой круг»), триппер («Хэппи-энд»), олигофрения («Как ангел») и т. д. Наиболее распространенным заболеванием героинь Петрушевской является шизофрения: «Дама с собаками», «Отец и мать», «Маленькая Грозная», «Медая», «Время ночь», «Как ангел», «Спасибо жизни», «Бессмертная любовь», «Али-баба», «Тёща Эдипа», «Борьба и победа» и др. Число и характер женских

²³⁸ Там же. Р. 75.

²³⁹ Там же. Р. 54.

заболеваний в прозе Петрушевской материализуют страдания женщин в физическом и психическом планах, свидетельствуя об особом внимании к женскому телу.

«Женская проза» конца прошлого века расширила тематические рамки литературы: многие табуированные темы, связанные с чисто женским опытом — опытом женской телесности, связанной с бессознательным — вошли в русскую литературу. Мужчины-писатели тоже описывают физиологический женский опыт: первые месячные у девушки, беременность, роды и т. д., но в мужской прозе «всегда чего-то не хватало. Последней правды»²⁴⁰. Женское тело — это скорее произведение искусства для писателей-мужчин, оно подвергается овеществлению и инструментализации. Женская телесность в «женской прозе», в свою очередь, лишена «романтического флера, какой набрасывался на нее в мужской литературе»²⁴¹. Произведения женщин-авторов рассказывают «совсем другие истории, либо те же истории, но по-другому. Прежде всего бросается в глаза сведение телесного до автоматизма»²⁴². Действительно, проза Петрушевской намеренно неэротична, даже если автор изображает секс. Секс выступает как процесс механический, машиноподобный и бессознательный. Половой акт изображается как цепочка монотонных непорнографических действий: *«Посмотрел на часы, снял часы, положил на стул, снял с себя все до белья <...> он сидел в майке и трусиках на краю тахты, снимал носки, вытер носками ступни. Снял очки наконец»* («Темная судьба»). Кроме того, секс в произведениях Петрушевской нередко сведен к животному инстинкту размножения, и романтический ореол, связанный с любовью, полностью утрачивается. Например, в рассказе «Отец и мать» писательница не напрямую рисует сцену полового акта, а показывает следующим образом: *«Среди всего этого безобразия все-таки чуть ли не ежегодно рождались девочки, и мальчик, последыш, родился всего за полгода до*

²⁴⁰ Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности: интервью с С. Василенко // Независимая газета от 25 мая 2001 года. URL: <https://apropospage.ru/lit/amazonki.html> (дата обращения: 02.11.2024)

²⁴¹ Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставропольский государственный университет. Самара, 2007. С. 165.

²⁴² Нохейль Р. Мечты и кошмары. О телесном и сексуальном в постсоветской женской прозе // Преображение: Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 54–61. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_4_1996_b.htm (дата обращения: 20.12.2022).

того, как отец ушел из семьи». Полагаем, что для Петрушевской отказ от эротизма в пользу бытового ужаса работает по следующему принципу: увести внимание читателя от привычных паттернов и заставить его взглянуть на ситуацию под другим, женским углом.

В раскрытии сексуальности и женских чувств Петрушевская представляет абсолютно женский ракурс. В отличие от мужского видения, где женщина, изображаемая как объект наслаждения, должна при этом испытывать удовлетворение и чувство счастья, героини Петрушевской чаще испытывают противоположные эмоции, и секс для них – слезы, кровь и позор. Типичный пример находим в повести «Время ночь», где описано внутреннее состояние Алены во время секса с разными мужчинами:

– Алена с замдиректором: *«О Господи, какая грязь, в какую грязь я окунулась, Господи, прости меня. Я низко пала. Вчера я пала так страшно, я плакала все утро. Как страшно, когда наступает утро, как тяжело вставать в первый раз в жизни с чужой постели <...> все это утром стало чужим и отталкивающим <...> о позор, позор, я заплакала и убежала в ванную и там плакала. Плакала под струей душа, стирая трусики, обмывая свое тело, которое стало чужим, как будто я его наблюдала на порнографической картинке, мое чужое тело, внутри которого шли какие-то химические реакции, бурлила какая-то слизь, все разбухло, болело и горело, что-то происходило такое, что нужно было пресечь, закончить, задавить, иначе я бы умерла».*

– Алена с мужем: *«Он меня уговаривал, что боль пройдет в следующий раз, не кричи, молчи, надо набраться сил, набирался сил, а я только прижималась к нему каждой клеточкой своего существа. Он лез в кровавое месиво, в лоскутья, как насосом качал мою кровь, солома подо мной была мокрая, я пицала вроде резиновой игрушки с дырочкой в боку, я думала, что он все попробовал за одну ночь, о чем читал и слышал в общежитии от других».*

Явно, что Алена не получила никакого удовольствия от процесса, ее заполнило ощущение стыда и резкая физическая боль.

Через призму женской телесности и сексуальности в прозе Петрушевской

поднята одна из наиболее актуальных проблем в области феминологии и гендерологии – сексуальное рабство и сексуальная эксплуатация.

Итак, мы можем перечислить следующие характеристики прозы Петрушевской с точки зрения феминистской проблематики:

1. Деконструкция устоявшегося в классической и советской литературе идеализированного образа «женщины» и «матери»;
2. Отказ от макронарратива в пользу раскрытия частной и внутренней жизни русских женщин;
3. Предпочтение «малым» темам дома и семьи в противовес «большим» темам, связанным с политикой и историей;
4. Акцент на женской телесности и бессознательного.

2.2 Творчество Цань Сюэ в контексте «женской прозы»

2.2.1 Деконструкция мифа о «женщине» и «матери» в прозе Цань Сюэ

Мы можем смело говорить о Цань Сюэ и ее творчестве как об одном из интереснейших и необычных явлений в китайской литературе 1980–90-х годов. Се Наньдоу (谢南斗) охарактеризовал ее как представительницу «женской прозы», отметив, что ее произведения имеют ярко выраженный феминистский оттенок, в фокусе внимания всегда находится «женское» – женское бытие и женские переживания, самые яркие персонажи – женские, а женский ракурс Цань Сюэ придает ее произведениям сатирический и бунтарский пафос²⁴³. Обладая индивидуальным стилем, Цань Сюэ создает ряд необычных, антиженственных женских образов, символичных, выражающих протест против маскулинного дискурса по отношению к женщинам.

Прежде чем писать, женщины должны «убить» «ангела в доме» (the angel in the house), иными словами, убить эстетический идеал женщины, созданный мужским пером²⁴⁴. В традиционной китайской культуре и литературе вместо

²⁴³ Се Н. Цань Сюэ и женская проза // Исследование китайской литературы. 2002. № 2. С. 27. [谢南斗. 残雪与女性文学. 中国文学研究, 2002(2)].

²⁴⁴ Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination: second

«ангела» можно назвать такой образ по-другому, по-китайски – «贤妻良母» (добродетельная жена и любящая мать). Воплощение его можно найти почти во всех древнекитайских произведениях. Возникновение и укрепление этого стереотипного образа тесно связано со строго регламентированным конфуцианским порядком, согласно которому женщины должны быть абсолютно покорными мужчинам. Идеализация женщины приводит к ее обезличиванию. Героиня становится вассалом мужского героя, выступая в роли спасительницы, готовая к самопожертвованию. Так, идеализированный образ в литературе укрепляет в жизни стереотипные представления о женщине. Со времени «Движения за новую культуру» в 1919 году литературоведы начали переоценивать этот литературный образ как проекцию мужских желаний, указывая, что в «добродетельной жене и любящей матери» отсутствует независимость и самосознание. Лу Синь назвал принцип создания этого образа «доктриной вдовы»²⁴⁵.

Другим «ангелом», которого «убили» писательницы 1980–1990-х годов, стала «прогрессивная женщина» – революционерка, строительница соцреалистического дела. Маскулинизация женщины, как и ее идеализация, искажает и аннигилирует женскую естественность. Итак, в 1980-90-е годы отказ от «феминности» как в традиционной, так и соцреалистической литературе стал важной стратегией для женщин-писательниц, заявивших о собственном «я», среди них и Цань Сюэ. Однако Цань Сюэ в этом отношении идет по более радикальному пути. Она создает «обезображенную» женщину, которая физически, морально и духовно не соответствует представлениям об «идеальной женщине» любой эпохи.

В женских образах, созданных Цань Сюэ, нашли существенное отражение художественно-эстетические тенденции западного модернизма, в особенности поэтика антиэстетики, построенная на нарушении классических художественно-эстетических норм. При создании своих героинь Цань Сюэ не обеляет, наоборот,

edition. New York: Yale University Press, 2000. P. 17.

²⁴⁵ Дун Ч. Женщина в глазах Лу Синя // Женская газета Сегодня от 21 октября 2016 года. URL: <http://jrnbfengone.com/new/Html/2016-10-21/9716.html> (дата обращения: 28.10.2024) [董智齐.挑剔严厉的鲁迅眼中女人是何模样. 今日女报, 2016.10.21].

она утрирует дефекты тела женских персонажей и их нравственные пороки, уродство физическое и моральное часто вызывает шок. Как отмечает Г. Юсупова, в произведениях Цань Сюэ фигурирует «женщина наоборот»²⁴⁶. У писательницы окончательно деконструируется женская красота, героиня внешне крайне отталкивающая, не обладает внешней привлекательностью – некрасивая, неухоженная, грязная, образец антисанитарии. При этом она ведет себя вульгарно, неприлично. Например, в рассказе «Печальные мысли Амэй в солнечный день» мама *«круглый год ходила в засаленном черном переднике; иной раз даже лицо поутру не вымоет, так и ходит весь день с опухшими глазами, напоминающими две дольки чеснока»*. Даже в день свадьбы своей дочери, мама *«повязала все тот же черный передник, даже не причесала волосы, а из ее рта все так же разил жгучий запах чеснока»*²⁴⁷.

Цань Сюэ намеренно ослабляет индивидуальность героинь, в связи с этим повествование часто ведется от первого и третьего лица («я», «она»), используются инициалы («госпожа Х») или обобщенные слова («мама», «свекровь», «матушка», «моя подруга», «женщина»). Автор с натуралистическими подробностями описывает внешний вид: восковое лицо, черная шея, розовые зубы, серо-зеленые губы, кроваво-красные глаза, морщинистая кожа, тело в отеках и т. д. Детализированное описание женской внешности не только не стимулирует гормоны противоположного пола, но и вызывает отвращение и неприязнь. Таким образом, женские персонажи под пером Цань Сюэ окончательно выбрались из рамок мужских желаний и перестали быть объектом мужского взгляда. Наряду с тем традиционные отношения между полами (мужчина – активное, женщина – пассивное) переворачиваются. Так, в повести «Старое плывущее облако» субъектом взгляда становится женщина, героиня смотрит на мужчину и его тело оценивающим и примеряющим взглядом: *«Она, лежась лицом к стенке, видит, как пот, воняющий кислым запахом, льется из его подмышек и течет по длинной и*

²⁴⁶ Юсупова Г. А. Творческие поиски Цань Сюэ // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU от 23 января 2021 года. URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1611391239&archive=> (дата обращения: 29.09.2024).

²⁴⁷ Цань С. Печальные мысли Амэй в солнечный день // Азия и Африка сегодня. 2002. № 7. URL: <https://libmonster.ru/m/articles/view/ПЕЧАЛЬНЫЕ-МЫСЛИ-АМЕЙ-В-СОЛНЕЧНЫЙ-ДЕНЬ> (дата обращения: 21.03.2024).

узкой спине, его волосы стали мокрыми и слиплись в пряди. Как будто его кости во всем теле распались, он словно превратился в какое-то животное вроде угря или вьюна. Теперь все его тело мягкое, покрыто слизью, она вроде бы чует вонь».

По словам Ф. Энгельса, женщина в патриархальном обществе находится в порабощенном положении, «ниспровержение материнского права было всемирно-историческим поражением женского пола. Муж захватил бразды правления и в доме, а жена была лишена своего почетного положения, закабалена, превращена в рабу его желаний, в простое орудие деторождения»²⁴⁸. Проза Цань Сюэ направлена против этого «закона». Женщина в ее художественном мире захватила свою гегемонию. Она становится диктатором, унижающим и порабощающим других, в особенности своих детей. При этом она часто выступает активной стороной в отношениях с мужчинами, дразня и позоря мужчину.

В произведениях Цань Сюэ почти не нашлось морально «нормальной» женщины. При создании образа женщины и матери Цань Сюэ следует принципам антиэстетики и иррационализма. Она лишает своих героинь всех хороших качеств, доводит их оборотные стороны до крайности. Психологический изъяс и извращение часто шокируют читателей своей глубиной и обнаженностью. Образ матери подвергается наиболее сильной дискредитации. В мире писательницы мать сбрасывает все навязанные патриархальной культурой ей качества и ожидания, становясь носителем инстинктов и желаний, особенно тех запретных и считавшихся страшными.

Материнство рассматривается как одна из ведущих ценностей андроцентричного культурного порядка. Очернение и искажение его бросает вызов патриархальным нормам и ценностям. Художественная цель Цань Сюэ – окончательное разрушение традиционных представлений о матери и материнстве и ниспровержение маскулинного дискурса. В этом контексте мать часто предстает как воплощение зла, выступая в роли не защитницы, а мучительницы, причиняющей боль своим детям, естество материнства методично вытраивается

²⁴⁸ Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 86.

ей самой.

Цань Сюэ редко предлагает социально-психические мотивации демонической матери. В рассказе «Хижина в горах» мать становится ненавистницей, которая необоснованно ненавидит свою дочку. Она неумолимо прячет шахматы дочери, шарит по ее ящикам, бросает все, чем дорожит дочь, постоянно уставляет злобный взгляд на нее, даже хочет перебить ей руки: *«Сестренка втихаря доносит: “Мать говорит, хоть руки ей перебей, чтобы не скрипела своим ящиком, выдвигает, задвигает, сил нет терпеть, голова гудит”»*²⁴⁹.

Более того, образ матери у Цань Сюэ в значительной степени символизирован, уже вышел из рамок правдоподобного описания. Мать в ее текстах часто ассоциируется с властью. Она выступает как тиран и угнетатель, лишаящий детей свободной воли, попирающий их достоинство, метафорически воплощает деспотизм в сфере идеологии и его страшные последствия.

Разрушительная агрессивность, жажда беспредельной и бесконечной власти над собственным уже взрослым ребенком определяют поведение матери в повести «Старое плывущее облако». Маму охватили крайне извращенные вуайеристские интересы, она, как призрак, целый день бродит за домом дочери, намереваясь заглянуть в ее личную жизнь. Если дочь противостоит матери, ее ждут строгий выговор и страшные проклятия: *«Однажды она <дочь> подняла шторы и увидела темную тень за деревом. И действительно, вскоре мама повесила на дверь записку: “Праздность и бредни приведут к слабости воли и сделают тебе бесполезным мусором!” Сюй Жухуа <дочь> откинула записку, услышала скрежещущие проклятия матери за деревом».*

Для героя рассказа «Мыльные пузыри на грязной воде» мама предстает как мнительный, истерический параноик, подозревающий сына в ее убийстве. Она все время остерегается его, ругает и оскорбляет: *«Она ерошит мне волосы, смотря по сторонам, тыкает меня в затылок ногтями, под которыми скапливается грязь.*

²⁴⁹ Цань С. Хижина в горах // Азия и Африка сегодня. 1990. № 12. С. 45–47. URL: <http://lib.ru/INPROZ/SUE/hutamong.txt> (дата обращения: 25.11.2023).

Плюнула мне в лицо, пригрозила: “Твой замысел никогда не удастся!”».

В произведениях Цань Сюэ образ страшной матери по большей части описывается с точки зрения детей – воплощения свободно мыслящей личности. Ребенок сопротивляется своей матери и даже пытается ее убить, что метафоризирует борьбу индивидуальной воли с авторитарной властью. В конце рассказа мать превратилась в грязные мыльные пузыри. Обезличивание подразумевает полное уничтожение образа матери и материнства. Этот рассказ можно назвать притчей о матереубийстве, демонстрирующей решимость автора ниспровергнуть традиционную шкалу ценностей.

2.2.2 Своеобразие хронотопа в прозе Цань Сюэ

В фокусе писательниц 1980–90-х годов – повышенное внимание к собственному «я», в особенности к женской психологии и женской душе. В этом ключе в «женской прозе» наблюдается отказ от глобальных нарративов, ориентированных на социально-политические процессы внешнего мира. В организации временно-пространственной системы он отражается в размытии или отсутствии хронотопа внешнего мира.

Художественной целью Цань Сюэ является глубокое проникновение в подсознательный мир героини. В ее произведениях явно отмечаются элементы модернизма – рушится целостность мира текста, на смену линейному повествованию приходит крайне раздробленное, обрывочное, а также фантастичность, иррациональность, произвольные ассоциации и, самое главное, широкое использование сновидений. Когда заходит речь о характеристике творческого стиля Цань Сюэ, сразу приходит на ум слово «сон». Мотив сновидений – ключ к пониманию ее персонажей и произведений в целом.

Большинство критиков и читателей находят произведения Цань Сюэ сложными для восприятия, поскольку разум не может служить ориентиром в этом чтении. Ее творчество часто оценивают как «анормальное» для китайской литературы, «кошмарное», «истеричное», «нечитабельное» и называют

имитирующим сны²⁵⁰. Повествование Цань Сюэ часто бывает устроено как соединение беспорядочных и безумных снов, как переплетение сна и яви, где мистика соседствует с реальностью. Именно об этом говорит Г. Юсупова: «Жизнь героев Цань Сюэ до жути противна и бессмысленна. Кажется, что они живут в странном сне, на грани реального и ирреального <...> жизнь героев Цань Сюэ часто кажется кошмарным сном»²⁵¹.

В этом отношении эстетика творчества Цань Сюэ приближается к принципам сюрреализма, сложившимся в начале XX века в художественной культуре авангарда под влиянием учения З. Фрейда о бессознательном. Для сюрреалистов сон является средством воссоединения сознательного с бессознательным. Согласно З. Фрейду, сновидение — искаженный заместитель чего-то другого, бессознательного — проявляет вытесненные желания²⁵². Посредством приема сновидения искусство стремится освободить разум и пригласить читателя к трансцендентности и размышлениям.

В предисловии к книге «Неописанные сны» Цань Сюэ признает свою склонность к эстетике сновидения: «Я художница, которая никогда не просыпается, и мои работы посвящены читателям, которые способны видеть сны и построить мир во сне»²⁵³. Сновидение как особое средство функционирует не только в формальном построении и художественной композиции текста, но и в психологической характеристике героинь и изложении взглядов автора. В современной литературе существует большое количество произведений, изображающих мир снов и миражей, но Цань Сюэ проложила новую тропу, создав свой собственный стиль сновидений с уникальным абсурдно-отчужденным методом повествования. В ее текстах отсутствуют логические связи и классический хронотоп. Герои живут в липком мире грез. Даже они сами не осознают, где находятся: в иллюзии или в реальности.

²⁵⁰ Хузиятова Н. К. Кафкианские мотивы в творчестве современной китайской писательницы Цань Сюэ // Вестник Бурятского государственного университета. 2008. № 10. С. 245.

²⁵¹ Юсупова Г. А. Творческие поиски Цань Сюэ // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU от 23 января 2021 года. URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1611391239&archive=> (дата обращения: 29.09.2024).

²⁵² Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Эксмо. 2022. С. 170.

²⁵³ Цань С. Литературные взгляды Цань Сюэ. Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2007. С. 112. [残雪. 残雪文学观. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007].

Начиная с рассказа «Хижина в горах», Цань Сюэ вступила на путь повествования-сна. Героиня, лишенная семейного тепла и любви, тонет в одиночестве, ее пристанищем, местом утешения, становится хижина в горах. Но до конца этого рассказа писательница не подтверждает, реально ли существует хижина. Пока читаешь, кажется, что хижина реально существует. Но каждый раз, когда героиня лезет на гору, не видно ничего, кроме белых камней, *«соленый пот выступил, заливает глаза... ничего не увидела, ничего не услышала»*.

В рассказе «Мгновение, когда кукушка кукует» героиня ищет на улицах мальчика с нежными и застенчивыми глазами – символа ее светлой юности. И сначала мы уверены, что это история из жизни, обычный нарратив. Но затем говорится: *«Я пошевелила ногами, и пол сильно затрясся»*. Оказывается, тот мир был нереальным, и мы вместе с героиней оказываемся в нем. Подобного рода сюжет присутствует в большинстве ее произведений.

С самого начала романа «Улица желтой грязи» автор заставляет читателей усомниться в существовании улицы желтой грязи: *«На окраине города есть улица желтой грязи, я ее очень хорошо помню. Но все они сказали, что такой улицы нет»*. Все повествование разворачивается вокруг этой улицы, но до конца романа рассказчик, как и прежде, отрицает существование этой улицы: *«“Такой улицы не существует”, – сказал он глухим голосом»*. Кажется, что все происходит в мире сновидений. При этом, помимо названия улицы – «желтая грязь», мы не можем найти другой информации о месте действия. В романе назван «тот город» – но какой это «город»? «В тот день» – это какой «день»? Даже рассказчик «я» – кто «я»? Не знаем.

При этом в ее рассказах и повестях наблюдается и обрывочность времени, и нехронологическое повествование. Ярчайшим примером служит повесть «Старое плывущее облако», в которой конкретное время и место действия не указываются. Действие разворачивается по мере того, как цветочные лепестки падают с деревьев, как на деревьях растут красные ягоды и ягоды опадают. Но цикл развития растений в повести изменяется не по законам природы, а скорее в зависимости от изменений психологического состояния героев. Кроме того, в произведении беспорядочно

переплетаются прошлое и настоящее, повествование чередуется с флэшбэками, что значительно усиливает ощущение хаоса и непредсказуемость. При чтении повести мы чувствуем себя так, будто попали в кошмары. Потеря границы между сном и реальностью вызывает как у героев, так и у читателей тяжелое чувство одиночества и пустоты. На основе этого сформирована экзистенциальная метафора: наш мир представляет собой огромный вакуум между реальностью и иллюзией, и в этом живет каждый из нас.

Дом как важнейшее событийное пространство в «женской прозе» играет важную роль и в прозе Цань Сюэ. Он является главным местом, где разворачивается повествование. В массе случаев дом у Цань Сюэ ассоциируется с холодом, темнотой, теснотой и жутью, отражает жестокость жизни героини: «Она живет, как мышь, в *темном, заплесневелом домике*» («Старое плывущее облако»); «Дома были погружены в воду, *похожи на плавающих черных жуков*» («Улица желтой грязи»). Наряду с тем Цань Сюэ описывает амбивалентные чувства женщин к «дому»: привязанность и одновременно стремление к побегу из него.

В художественной картине Цань Сюэ дом не только представляет собой пространство для жизни, но и обладает значительным символическим значением. С одной стороны, дом защищает героев от враждебного внешнего мира. В повести «Старое плывущее облако» героиня установила на все двери и окна железные решетки и замкнулась дома, чтобы избавиться от вездесущего подглядывания. Однако ненавидящие ее соседи замышляют разрушить ее дом, чтобы уничтожить ее душу. Мать из рассказа «Печальные мысли Амэй в солнечный день» всегда «*наглухо запирает дверь*», чтобы защитить свое личное пространство и выразить враждебность по отношению к дочери. В конце рассказа дочь думает про себя: «*Если вечером подует ветер, стена обязательно упадет и разобьет наш дом на куски*». Скрытые ожидания обрушения дома намекают на внутренний порыв дочери к матереубийству.

С другой стороны, дом, как замкнутое и ограниченное пространство, противопоставлен духовному миру – открытому, свободному. В этом случае дом символизирует оковы женской души в жестокой реальности. Стремление убежать

из дома показывает желание героини ниспровергнуть существующий порядок жизни. В рассказе «Обратный путь» она случайно вошла в чужой дом, там было тихо и темно. Хозяин запретил ей уходить и запугивал вымышленной опасностью: дом ветхий и построен на скале, фундамент нестабильный, уйти – значит «умереть». Героиня, которая когда-то свободно гуляла по обширной степи, теперь могла только оставаться в замкнутом доме и каждый день повторять скучную жизнь. Ее свободная душа постепенно холодеет и умирает.

Даже большой дом не обозначает свободы, наоборот, это большая клетка для духа. В рассказе «В диком поле» героиня живет в пустом многоквартирном доме, испытывая страх и одиночество: *«С детства в доме есть так много пустых комнат, больших, темных, одиноких»*. Во сне героиня вышла из дома в дикое поле, но там так же темно и холодно, как и в доме. Оказалось, что открытое поле и даже наш мир являются огромным и пустым «домом». Таким способом Цань Сюэ метафорически выразила, что беспомощность и отчаяние – сущностная составляющая человеческого существования. Человечество обречено на вечное и абсолютное одиночество.

В творчестве Цань Сюэ очевидно существование хронотопа «двоемирия»: это реальный (внешний) мир и подсознательный (внутренний) мир человека. Два мира вечно противопоставлены друг другу, при этом последний всегда выше и важнее первого. Реальный мир у Цань Сюэ наполнен ложью, грязью, равнодушием и множеством угроз, там герои испытывают глубокое разочарование и одиночество. Вследствие чего их тянет в мистический мир подсознания – там можно найти покой, утешение, свободу.

В повести «Диалоги в раю» реальный мир связан с днем (но не со светом и теплом), жизнь героини пронизана обидами и полна злобой окружающих: *«Они в полном восторге насмехались надо мной и стреляли в мою спину из лука. На моей белой верхней одежде появилось большое количество дырок»*. Другой мир, идеальный, фантастический, появляется ночью, там царит аромат туберозы, и героиня чувствует себя прекрасно – свободно, комфортно, непринужденно. Даже *«мокрые и жесткие»* волосы в мире ночи становятся *«блестящими, как черные*

облака». В мире фантазии одинокая героиня знакомится с другим одиноким человеком. Они делятся впечатлениями, сочувствуют друг другу и дают друг другу силу и надежду на жизнь.

В большинстве текстов Цань Сюэ «другой» мир предстает как мир мечты и ожиданий. Но он часто мимолетный, хрупкий и легко разрушаемый. В рассказе «Бык» реальный мир воспринимается как бессмысленный и удушающий, женщина живет с грубым, скучным мужем, который заботится только о своем аппетите и своей плоти. Мир мужа не интересует женщину, ее волнует другой мир, отраженный в зеркале, мистический и интересный, связанный с силой природы, — там есть мокрые лепестки роз от дождя и бык с пурпурным светом. Происходящее в зеркальном мире активизирует ее жизненную энергию и оживляет душу. Однако в реальности всегда существуют барьеры, мешающие героине убежать в другое, метафизическое пространство. В конце рассказа муж разбивает молотком зеркало, разрушая вход в другой мир, бык и пурпурный свет исчезают навсегда, остается только черный дым и ярко-красная кровь. Разбитое зеркало подразумевает, что героиня отныне заточена в клетку реальности.

Зеркало в прозе Цань Сюэ имеет большое символическое значение и служит переходом между мирами. Как говорит писательница, «зеркало подразумевает нечто, связывающее бытие и небытие»²⁵⁴. С его помощью невидимый подсознательный мир становится видимым, герои могут обнажить тайное в своем внутреннем мире. В рассказе «Слуховое окно» зеркало становится входом в зазеркалье. В двенадцать часов ночи героиня видит, как в зеркале появился старик-крематор: *«Он был нечто смутное, как газ. Он протянул ко мне руку из зеркала, и рука его пахла горелым мясом»*. Героиня пошла за ним в другой мир, который представлен то как черный бездонный космос, где они парят в невесомости, то как пустой ад, где даже днем бродят призраки. Однако именно этот жуткий, фантастический мир принимает тех, кто в реальном мире был брошен и находится вне социальных отношений, в том числе крематора, которого бросила семья и

²⁵⁴ Цань С. анализ «Божественной комедии» Данте. Пекин: Издательский дом писателей, 2019. С. 85. [残雪.永生的操练——但丁《神曲》解析.北京:作家出版社,2019].

который живет в одиночку в домике рядом с кладбищем, а также героиню, выброшенную в ведро с мочой после рождения.

Зеркало играет значительную роль и в рассказе «Мгновение, когда кукушка кукует»: в реальном мире обитают подозрительные люди, улицы грязные, солнце палящее, младенец упал на пол, но люди вокруг него равнодушны. Везде царит пугающая атмосфера. Героиня, страдающая от болезней, испытывает постоянные мучения. Она вспомнила милого мальчика из юности и решила его найти. Зеркало является переходом в «сказочный» мир грез. В этом мире – тепло, уют, ребячья радость и яркие воспоминания: *«Все его тело было теплым, и я слышала, как кровь текла по его жилам»*, *«Улыбка этого мальчика имеет для меня неотразимое очарование»*. В мире подсознания мечта героини сбылась, она снова вернулась в юность, нашла своего мальчика, и они вместе проводят короткое, но счастливое время. Фантазийный мир Цань Сюэ не столько выдумка, сколько образ душ героев. Через сопряжение двух реальностей, настоящей и выдуманной, писательница показывает физическую жизнь человека одновременно с жизнью его души.

2.2.3 Тема семьи и семейных отношений в прозе Цань Сюэ

Традиционно женский топос дома, семьи, домашнего очага занимает центральное место в творчестве женщин-авторов. Однако в художественном мире Цань Сюэ перед нами предстает «семья наоборот», не созидаящая, а разрушающая. Семья и семейные отношения изображаются в самых ненормальных, деформированных формах, а окружающая действительность предстает искаженной и страшной. Практически все протагонисты у Цань Сюэ живут в абсолютной изоляции и беспомощности. Показательный пример находим в рассказе «Хижина в горах», в котором деструкция канонического образа семьи происходит через восприятие героини и семейные отношения описаны как нечто абсурдное, пугающее и искаженное. Девушка живет в постоянной тревоге и страхе, ее настроения и мысли никого не интересуют, все, чем она дорожит, выбросят и спрячут. Мама с притворной улыбкой следит за своей дочерью, кажущийся волком отец ночами рыщет со стаей вокруг дома и жутко воет, младшая сестра сверлит

героиню своими зелеными глазами. В такой семье не ощущается никакое ребяческое счастье, нет родственной любви. Перевороченный ящик, колодец, мертвые стрекозы и бабочки, крысы, волки – каждый образ намекает на подозрение, отчуждение, ненависть и семейное насилие и вызывает у читателя страшные ассоциации. Картина человеческих грехов в прозе Цань Сюэ разворачивается не в большом мире, а в микрокосме дома, именно здесь сконцентрировано все зло. Появление зла в семье, по мнению Цань Сюэ, связано с другим экзистенциальным вопросом человеческого бытия – несвободой личности. «Когда люди полностью потеряли свободу, естественно, им приходится поддерживать баланс бытия через неприкрытое зло»²⁵⁵, – пишет автор.

Цань Сюэ рисует удушающую атмосферу в семье, без свободы и личного пространства, где во внутренний мир героев постоянно вторгается внешняя сила. Неизбежный тупик в семейных отношениях напоминает нам о теории Ж. Сартра о «бытии-для-другого» (being-for-others). Философ утверждает конфликтность как основу взаимоотношений между людьми. По его мнению, «я» самоидентифицируется посредством «другого», поэтому обозначение собственного бытия человека становится жаждой власти над другими. Экзистенциалист раскрывает социальный характер сознания личности через социально-психологический феномен «взгляда», считая, что «я» могу взглянуть на самого себя через «другого»: «каждый смотрится в другого, как в свое зеркало»²⁵⁶. Учение Сартра подтверждает социально-психологические мотивировки ненавистников в семейном кругу Цань Сюэ. В ее произведениях феномен «взгляда» представлен самым очевидным и крайним образом. Чужой взгляд (подглядывание) представляет собой основную форму вторжения в жизнь другого человека. Каждый человек сознательно или бессознательно подглядывает за другими – членами семьи, соседями и даже незнакомыми. В то же время сами подглядывающие находятся под чужим взглядом. Субъект наблюдения одновременно становится

²⁵⁵ Сяо Ю. Одиночество: Тематический анализ творчества Цань Сюэ // Вестник Сяннаньского университета. 2009. № 3. С. 55. [肖玉林.孤独:残雪创作的主题分析.湘南学院学报,2009(03)].

²⁵⁶ Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 14.

объектом. Следовательно, всех без исключения окружает дискомфорт, страх и тревога. Семейные отношения в текстах Цань Сюэ иллюстрируют смысл фразы Ж. Сартра «Ад – это другие».

Вполне справедливо назвать мир в повести «Старое плывущее облако», миром вуайеризма. В этой повести все люди подглядывают за другими и сами, в свою очередь, мучаются чужим взглядом. Героиня Сюй Жухуа (虚汝华) целый день подсматривает за жизнью членов семьи и соседей и получает патологическое удовольствие: *«Тонкое лицо испуганной женщины качнулось за окном соседнего дома и тут же скрылось в темноте. “Это Сюй Жухуа” – подумал он <герой> в оцепенении. Вдруг осознал, что все его поступки украдкой увидела та женщина, ему было очень неудобно»*. Свекровь предостерегает Сюй Жухуа: *«Не подглядывай в личную жизнь другого человека, потому что это высокомерное поведение, и оно деспотичнее, чем напрямую вмешиваться»*. Но парадоксально, что свекровь тоже является вуайеристом и предпринимает попытку манипулировать сыном и его женой посредством подглядывания.

Стоит отметить, что в этом процессе играет важную роль зеркало. Оно служит средством для тайного подглядывания: Гэн Ушань (更无善) «сидит у двери и, делая вид, что подстригает усы, тайно наблюдает за соседом через *зеркало*». Мулань (慕兰) повесила зеркало на дерево, чтобы все время подсматривать за жизнью другого: «Она <Мулань> взглянула в *зеркало* и увидела, что тот человек как будто плавал в воздухе, на его груди блестящие жирные пятна»; «Соседи опять делают уборку, я <Мулань> увидела в *зеркале*». Зеркало и другие образы, такие как окно, дырка, нора, трещина, символизирующие вездесущий чужой взгляд, наличествуют во многих произведениях Цань Сюэ («Улица желтой грязи», «Бык», «Отчет-размышление», «Мысли о желтых хризантемах», «Печальные мысли Амэй в солнечный день», «Прорывное выступление», «Старое плывущее облако»). Для многих персонажей писательницы подглядывание за чужой жизнью становится смыслом их собственной жизни. Преувеличенное и болезненное внимание к другому человеку по существу свидетельствует об абсолютном безразличии героя

к самому себе и полной потере самости. Семейный мир в художественной картине Цань Сюэ можно рассмотреть как миниатюру всеобщей несвободы человеческого бытия.

При этом писательница описывает полный крах внутренней целостности человека из-за чужого взгляда. В повести «Старое плывущее облако» тесть постоянно подглядывает за своим зятем: *«С того дня, как он <герой> женился на его дочери, он <тесть> каждый день тайно шпионит за всем, что касается него <героя>»*. Юноша ощущает взгляд тестя везде и повсюду, в удушающей атмосфере его душа теряет целостность и свободу: *«Он <тесть>, как привидение, постоянно появляется из самых неожиданных мест и влезает в его <героя> душу»*. Персонаж Цань Сюэ желает защитить суверенность своего жизненного и психологического пространства, но при этом и сам неудержимо вторгается в чужую жизнь... В конечном итоге все люди подсматривают друг за другом, все обречены жить под наблюдением, в вечном беспокойстве, теряя свободу и достоинство личности.

Лишение свободы ведет к неспособности общаться и в конечном итоге влечет за собой всеобщее одиночество и изоляцию. «Если человек не хочет общаться с другими, то человечество неизбежно впадет в замкнутость и одиночество»²⁵⁷. Наиболее часто представленная модель семейных отношений в текстах Цань Сюэ – разобщенная, и хотя члены семьи живут вместе, между ними построена невидимая стена, которая мешает близким слушать, понимать и любить друг друга. Между людьми почти нет общения и взаимопонимания. Цань Сюэ много пишет о дисфункциональных коммуникациях. К примеру, в рассказе «Бык»:

Жена: Я увидела что-то, странный пурпурный свет.

Муж: Смотри, – он оскалил свои черные зубы, – это как кротовые норки.

Жена: Он (бык) ходит вокруг нашего дома день и ночь, ты ни разу не видел?

Муж: Кто-то уговорил меня вырвать зубы, сказав, что потом все будет совсем хорошо.

²⁵⁷ Сюэ Ю. Одиночество: Тематический анализ творчества Цань Сюэ // Вестник Сяннаньского университета. 2009. № 3. С. 55. [肖玉林.孤独:残雪创作的主题分析.湘南学院学报,2009(03)].

Очевидно, что жена думает о странном свете, а муж заботится только о своих зубах. На недоумение, любопытство и фантазии жены отвечает муж незначимой ерундой – вырвать зубы, отравить мышей и т. д. У них нет общего языка и желания понимать друг друга. Супруги могут проговорить всю ночь, но только о своих делах, совершенно не слушая друг друга. Их коммуникация нарушена. Неспособность нормально общаться влечет за собой «афазию», все слова и эмоции мужа и жены обречены впасть в «ничто». Так, в семье существует только безысходное одиночество. Цань Сюэ создает искаженную картину семейной жизни и через призму семейных отношений показывает отчужденность людей в нашем мире.

2.2.4 Проблема телесности в прозе Цань Сюэ

Цель художественного творчества Цань Сюэ – постижение и открытие подсознания и духовного мира человека. Ее произведения можно рассматривать как духовную автобиографию самой писательницы. «Задача моей работы заключается именно в том, чтобы раскрыть и показать глубины человеческой души с помощью обращенности вовнутрь, к самому себе»²⁵⁸, – говорила Цань Сюэ в интервью. Однако духовные поиски неотделимы от телесных опытов, потому что «тело является матрицей воображения и базисом духа»²⁵⁹.

В 1980–90-х годах ранее строго табуированные темы, в том числе физиологические женские процессы, такие как менархе, беременность, роды, начали активно обсуждаться в «женской прозе». Но интерес Цань Сюэ к женской телесности и бессознательным, и прежде всего пристальное внимание к различным болезням, напрямую связан с ее личным опытом. Все детство и юность ее пронизывало ощущение физической боли: «большую часть времени я испытываю боль, в частности боль в ногах, головную боль, боль от обморожения, боль,

²⁵⁸ Цань С. Писать ради мести: беседа с Цань Сюэ. Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2008. С. 40. [残雪. 为了报仇写小说:残雪访谈录.长沙:湖南文艺出版社, 2008].

²⁵⁹ Цань С. Фототрофное движение. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 2008. С. 177. [残雪. 趋光运动:回溯童年的精神图景.上海:上海文艺出版社, 2008].

вызванную геморроем и инъекцией пенициллина и т. д.»²⁶⁰. Даже литературное занятие рассматривается писательницей «самой сложной жизнью, наполненной болью»²⁶¹. Но в творчестве физическое и духовное сплетаются, и в прозе Цань Сюэ внешняя и внутренняя личность слиты воедино, воплощая целостность человеческой природы.

В произведениях Цань Сюэ героини страдают от различных заболеваний, таких как анорексия («Скучная история»), катаракта («Мгновение, когда кукушка кукует»), пневмония («Переписки Чанъянь на улице Мао со своей тетей», «Дочери»), инсульт («Что-то связанное с насекомыми»), диабет («Слуховое окно», «Яблони, посаженные в коридоре»), рак («Улица желтой грязи»), рахит («Туман»), психоз («Прорывное выступление») и мн. другие физические и психические заболевания («Необычная травма головного мозга», «Перемены», «А Э»).

Примечательно, что болезни в прозе Цань Сюэ выступают не только как физиологическое явление, но и как символические знаки, намекающие на жуткость и жестокость реальной жизни и страдания человека в ней. Возьмем для примера рассказ «Туман», где мать ушла из семьи из-за *«невыносимой физической боли»*, вызванной паранойей, которая истязала ее двадцать с лишним лет. Несложно соотнести «физическую боль» матери с ужасами семейной жизни: оба сына страдают тяжелым рахитом и потеряли способность передвигаться, тем не менее они постоянно навлекают беду. В семье царит крайняя нищета. Отец выступает безответственным и распущенным: не в силах вынести тяготы жизни, он покинул троих детей и один живет в храме, флиртуя с другими женщинами. В семье нет взаимопонимания и поддержки. Стоит только кому-то продемонстрировать свои таланты, как другие начинают беситься. Можно предположить, что именно удушающая жизнь вызывает у матери психическое напряжение и физические страдания. Ее уход – молчаливый протест против существующей действительности.

В другом рассказе «Необычная травма головного мозга» болезнь выступает

²⁶⁰ Там же. С. 176.

²⁶¹ Там же. С. 186.

как метафора аномальности общества и всего человеческого мира. Подруга героини заявляет, что она страдает от странной травмы головного мозга, и в то же время постоянно подчеркивает, что ее жизнь очень счастливая: *«Не думай, что я недовольна своей жизнью, наоборот, я очень довольна»*, *«я практичный человек и очень разумная в жизни»*, *«у меня хорошая семья, я живу свободной жизнью»*. Как только героиня выражает сомнение, женщина тут же резко осаживает ее: *«Я сказала, что я практичный человек, может быть, еще и пошлый, снобистский, не возлагай на меня никаких ожиданий!»* Судя по капризности, непоследовательности женщины и ее безумному поведению, она страдает заболеванием скорее психическим, таким как депрессией и паранойей, чем физическим. Обычно это связано с тем, что человек находится в состоянии длительного стресса. Действительно, женщина живет, постоянно опираясь на мнение окружающих, стремясь поддерживать видимость счастливой жизни. При этом она испытывает тотальную нетерпимость окружающих: *«Каждый раз, когда дочь говорила о своей болезни, ему <отцу> было противно»*. Это обусловило ее завышенные требования к самой себе и вызвало внутренние конфликты. Заболевание стало оправданием для ее «неразумного» поведения, несоответствующего требованиям к «хорошей жене и матери». К финалу рассказа героиня увидела подругу на улице, которая все еще болеет, но выглядит нормальной: *«Ее выражение лица спокойное, походка плавная, в нашем шумном городе она ничем не выделяется»*. Финал намекает, что в этом городе, да и в нашем обществе не одна такая женщина, страдающая от душевного недуга. За неприметной внешностью скрыта больная душа, а внешне здоровое общество, вполне вероятно, неизлечимо больно.

«Телесное письмо» у Цань Сюэ во многом служит духовным поискам персонажа и самого автора. Болезнь с биологической точки зрения рассматривается как естественное явление, а с социокультурной точки зрения она имеет сложную коннотацию и определенные эстетические ориентации. Как отмечает Сьюзен Сонтаг, болезнь является выражением личной воли, говорящей через тело, является

языком, отражающим внутренний мир, и формой самовыражения ²⁶². В художественном мире Цань Сюэ проблема заболевания поднимается до уровня экзистенциализма, касается жизни и смерти, свободы и пустоты. Боль означает, что ты жив, потому что только человек с живой душой способен ощущать себя, мертвый же человек с опустошенной душой ничего не может чувствовать. Для героини физические и психические страдания представляют особый способ, посредством которого душа проявляет свое существование. Процесс преодоления страдания – это процесс самопознания. Болезни заставляют человека постоянно задумываться о своем существовании, не становясь оцепенелым и безразличным. Таким образом, они являются мостом, связывающим тело с душой. В мире Цань Сюэ те, кто болеет, в особенности психически больные люди, часто имеют богатый внутренний мир. Они жаждут убежать от бессмысленной и тяжелой реальности в духовный мир ради чувства утешения и удовольствия.

Страдающими различными заболеваниями в произведениях Цань Сюэ являются чаще всего женщины. Потому что в мировоззрении писательницы женщина – это чудесное существо, которое воплощает дух тысячелетнего бессмертия²⁶³. Однако героини живут в таком мире, где господствует повсеместная несвобода, жизненное пространство наполнено грязью, ложью, ненавистью и непониманием. Несовместимость желаемого и действительного порождает у них болезни. И при большей остроте внутренних противоречий признаки заболевания становятся более заметными. Находясь в устрашающем мире, женщины Цань Сюэ испытывают физический и психический дискомфорт. В этой ситуации они часто делают то, что не понимают окружающие люди, предстают как параноики и шизофреники, постоянно сомневаются в себе и во всем окружающем и все время ищут кого-то, чего-то, некое место, скорее всего, не существующее в реальности.

В «Хижине в горах» девочка живет в полном одиночестве, постоянно ощущает тревогу и страдает манией преследования: она видит, как воры бродят по

²⁶² Сонтаг С. Болезнь как метафора. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 45.

²⁶³ Цань С. Художественная месть. Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2003. С. 270. [残雪.艺术复仇: 残雪文学笔记.桂林:广西师范大学出版社,2003].

дому, протыкают в окнах пальцами многочисленные дыры, как волки окружают дом и жутко воют, как крысы мечутся на ветру и повсюду покачивается что-то белое – искаженная картина мира является воплощением внутреннего страха героини. Девочка каждый день механически наводит порядок, что очевидно связано с ее стремлением восстановить порядок и разумность в беспорядочном мире. При этом она настойчиво ищет хижину с виноградником, которая символизирует выход из реального мира и свободное место ее души. Все члены семьи считают, что героиня “заболела”, что она “ненормальная”, потому что она чужда окружающему миру. Однако люди, которые выглядят “нормальными”, на самом деле, потеряли свободную волю и способность чувствовать, стали опустошенными, жестокими и безразличными.

У героини рассказа «Мгновение, когда кукушка кукует» проявляются признаки паранойи. В связи с этим картина мира с ее точки зрения представляется хаотичной, иррациональной и алогичной. У девушки катаракта, в то же время окружающие люди пытаются убедить ее, что она страдает и другими заболеваниями: *«Подошел врач и намекнул, что у меня может быть рак»*, *«Мама сказала, что это потому, что у меня эмфизема легких»*. Ее речь сбивчива, поведение странное, а мысли скачут между прошлым и настоящим, фантазиями и реальностью. Героиня постоянно ищет мальчика, который *«всегда носит на груди золотое чучело бабочки»*, не заботясь о самой себе и обо всем, что ее окружает. Но мальчика, может быть, и не существует. К финалу героиня все еще ждет дня, когда он появится, что символизирует оптимизм и энергию человеческого существа.

Для Цань Сюэ сумасшедшие не страшно, психические аномалии – это не болезни, которые необходимо преодолеть, потому что безумие знаменует собой первичный импульс и буйный жизненный порыв. Оно обозначает, что «человек живет в бездушной среде, наполненной запахом смерти, но ему хочется выжить»²⁶⁴. По словам писательницы, «сумасшедший должен приобрести свой голос»²⁶⁵. Так,

²⁶⁴ Цань С. Раскрытие тайн души – анализ повести «Ошибка у реки» Юй Хуа // Дом книги. 1999. С. 50. [残雪.[异端境界]之二 灵魂疑案侦察——读余华的小说《河边的错误》.书屋,1999(02)].

²⁶⁵ Цань С. Писать ради мести: беседа с Цань Сюэ. Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2008. С.184. [残雪.为了报仇写小说: 残雪访谈录.长沙:湖南文艺出版社, 2008].

несмотря на равнодушие и непонимание близких, героиня в рассказе «Хижина в горах» все равно старается говорить членам семьи о существовании хижины в горах. Муж в «Быке» все время говорит о себе, а жена, казалось бы, страдающая бредом, неустанно переключает разговор на быка с пурпурным светом.

Феномен безумия и образ «безумной женщины» в творчестве Цань Сюэ фактически репрезентует один из ведущих мотивов модернистской литературы – напряженное переживание растерянности личности в отчужденной реальности и сосредоточение на духовном поиске.

Раскрытие женского телесного опыта, в частности и женской сексуальности, стало одной из основных тенденций в «женской прозе» 1990-ого года. Этой проблеме отводится важное место и в творчестве Цань Сюэ. Она не стремится к детализированному описанию потаенных женских желаний, а рассматривает тело и секс как орудие протеста против традиционных представлений о них как табуированных темах. В ее произведениях ярко выражается идея женской эмансипации и сексуальной свободы.

Роман «Прорывное выступление» критики называют феминистским манифестом. Главная героиня госпожа Х публично говорит о сексе и откровенно заявляет, что секс – это вопрос, который ее больше всего волнует в жизни. Характеризуя смелые поступки героини, Цань Сюэ констатирует: «Я настаиваю на том, что женщина должна не слушать посторонних и делать то, что хочет»²⁶⁶.

Долгое время «женщина существовала в истории как инструмент и символ секса»²⁶⁷. В произведениях Цань Сюэ дело обстоит наоборот – женщина, как правило, выступает субъектом половых отношений. Героини Цань Сюэ захватывают инициативу, выступают как лидеры и «играют» в отношения с мужчинами так, что нередко их поступки выходят за рамки моральных норм. В романе «Прорывное выступление» госпожа Х флиртует с другими мужчинами при муже. Сестра в повести «Двоюродная сестра» сохраняет половую связь со многими

²⁶⁶ Там же. С. 23.

²⁶⁷ Тянь Н. Женщины, вышедшие из башни. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2005. С 16. [田泥.走出塔的女人:20世纪晚期中国女性文学的分裂意识.北京:中国社会科学出版社, 2005].

мужчинами, чтобы освободить свое тело и выразить подавленные эмоции. В повести «Путь» мисс Ли соблазняет героя, пробуждает в нем влечение, а затем уходит от него.

Для Цань Сюэ женская сексуальность – основная категория женской субъективности. Сексуальность репрезентует женскую энергию и страсть. Все женские желания, которые ранее были запретными и подавленными, должны быть представлены в «женских» текстах. Описание женского тела и женской сексуальности – это выражение феминистского жеста писательницы.

Итак, мы можем перечислить следующие характеристики прозы Цань Сюэ с точки зрения феминистской проблематики:

1. Деконструкция устоявшегося в традиционной и соцреалистической литературе идеализированного образа «женщины» и «матери»;
2. Отказ от классического хронотопа в пользу раскрытия женской психологии и экзистенциального состояния женского бытия;
3. Отказ от больших нарративов в пользу раскрытия повседневной, семейной жизни китайских женщин;
4. Акцент на женской телесности и ее связь с духовностью.

2.3 Сравнительно-типологический анализ творчества Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ в контексте «женской прозы»

Л. Петрушевскую и Цань Сюэ можно отнести к числу наиболее оригинальных писательниц в русской и китайской литературе. Их творчество характеризуется ярким индивидуальным стилем. Разные культурные традиции и ценности детерминируют существенные различия в их художественно-эстетических системах. Вместе с тем сходства социально-исторических ситуаций России и Китая в конце XX века (эпоха грандиозных изменений, процесс деполитизации культуры, переход от монизма к плюрализму, интерес к «женским темам») придают русской и китайской литературе того периода определенную общность. Кроме того, писательниц сближает повышенное внимание к женщинам и женским судьбам.

Образостроение. Женщина стоит в центре повествования Петрушевской и Цань Сюэ. Обе писательницы отвергают классический образ женщины, согласно которому, женщина «в значительной степени была внесловным персонажем, точнее горизонтом мужского самоопределения»²⁶⁸. При этом Петрушевская и Цань Сюэ деконструируют и канонический образ «идеализированной женщины» в соцреалистической литературе – работающей матери, революционерки, строительницы социализма и т. д.

При создании женских образов Петрушевская придерживается принципа жизнеподобия, согласно которому изображаемый автором образ женщины максимально совпадает с реальным. В фокусе Петрушевской – обыкновенная женщина, несчастливая, одинокая, погруженная в бытовые проблемы. Роднит главных героинь Петрушевской недостижимость счастья. Для них стремление к традиционному «женскому счастью» часто оборачивается житейскими трагедиями. Писательница раскрывает социокультурные причины, обуславливающие такую ситуацию: социальный конструкт «женское счастье» априори связывается с мужем, детьми и семьей, и в этом таится опасность; псевдоэгалитаризм в советскую эпоху и кризис маскулинности в позднесоветском обществе держат женщин в оковах «двойной нагрузки». В художественном мире Петрушевской женщина предстает как синтез «вечной Сонечки Мarmеладовой»²⁶⁹ и волчицы, обладающей разрушительной силой.

В прозе Цань Сюэ мы также наблюдаем деструкцию традиционного образа «женщины» и «женственности». При этом аннигиляционная стратегия у китайской писательницы осуществляется по более радикальному направлению. Цань Сюэ следует принципам антиэстетики, используя приемы гротеска, абсурда и искажения для максимального разрушения образа женщины. Если архетипический образ женщин у Петрушевской – несчастливая женщина, то у Цань Сюэ – это безобразная женщина. Проза китайской писательницы направлена на крайнее

²⁶⁸ Шабанова А. М. Феномен «женской прозы» в русской литературе 90-х годов XX века // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2013. № 2 (24). С. 374.

²⁶⁹ Савкина И. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 62–67. URL: <https://a-z.ru/women/texts/savkina1r.htm> (Дата обращения: 02.11.2024).

«обезобразивание» женского лица. Она утрирует дефекты тела и нравственные пороки, склонна к натуралистическому и детализированному описанию уродливой внешности героини.

Обе писательница создают нетрадиционный тип матери, антиматеринский, страшный, причиняющий боль детям. Однако их внимание акцентируется на разных аспектах: образы матерей в мире Петрушевской более разнообразны и сложны, в них включены почти все «ненормальные», маргинализированные в обществе женщины (наркоманка, алкоголичка, проститутка, убийца и др.). При этом Петрушевская исследует социальные обстоятельства и психологические механизмы, позволяющие героиням совершить страшные поступки. Для писательницы мать-разрушительница/убийца одновременно является жертвой бытовых конфликтов и поэтому достойна сочувствия.

В отличие от Петрушевской, уделяющей большое внимание повседневности и социальности, Цань Сюэ выносит социальные причины на периферию повествования, в ужасных поступках матерей обычно отсутствует и внешняя, и внутренняя мотивация. Создается впечатление, что материнским инстинктом ее героинь является не любовь и опека, а наоборот, ненависть и вражда. Образ матери представляется довольно однообразным, схематичным и крайне деформированным. Потому что дискредитация образа матери для Цань Сюэ – это орудие «мести» патриархальной культуре. С учетом метафоричности прозы Цань Сюэ, образ демонической матери имеет символическое значение, подразумевая деспотизм в сфере идеологии.

Женщина у Цань Сюэ разрывает цепь оков патриархального семейного порядка. Если мать в текстах Петрушевской страдает от несовпадения собственного «я» и ожидаемого обществом «я», то мать в мире Цань Сюэ полностью избавлена от этого. Она не является и не желает быть идеальной женой и хорошей матерью в традиционном смысле, существуя как самостоятельная субстанция.

Обе писательницы намеренно ослабляют индивидуальность своих героинь. Это отражается прежде всего в анонимности персонажей, они взаимозаменяемы и безличны. И Петрушевская, и Цань Сюэ предпочитают использовать обобщающие

слова для обозначения своих героинь («женщина», «мать», «жена» и т. д.). Повествование часто ведется от первого («я») и третьего лица («она»). Таким образом, значение имени в формировании личности человека ликвидируется, внимание читателей переключается с индивидуальности персонажа на общность женской судьбы.

Хронотоп. Для хронотопа прозы Петрушевской и Цань Сюэ характерна неопределенность художественного времени и пространства. Авторы осознанно стоят на расстоянии от макронаратива, редко указывая на конкретное время и место действия.

Для Петрушевской частная жизнь героини оказывается гораздо важнее исторических примет, социально-политические процессы в «большом» мире служат лишь фоном. Кроме того, большое внимание писательницы к динамике женской психики определяет фрагментарность и нелинейность структуры хронотопа ее произведений.

Китайскую писательницу более интересует подсознательный и духовный мир женщин. Происходящее в материальном мире оказывается для Цань Сюэ не так важно. В результате сновидение как значимый прием отражения подсознания занимает центральное место в организации хронотопной системы произведения. В художественном мире Цань Сюэ четкие категории «времени» и «пространства» фактически ликвидируются. Невозможно определить, существует или нет место, указанное в произведении, на самом деле. Полностью размываются границы между реальностью и мечтой. Кажется, что персонаж находится в вакууме, между явью и сном.

Дом как важное пространство «женской прозы» играет значимую роль в текстах Петрушевской и Цань Сюэ, при этом он часто имеет негативно-отрицательную окраску. Дом у Петрушевской зачастую ассоциируется с теснотой, ветхостью и нарушением приватности, у Цань Сюэ – с замкнутостью, темнотой и холодом. Для их героинь дом является местом одновременно выживания и заточения. В произведениях Петрушевской дом становится имуществом, за которое женщины борются с родными. В то же время героини хотят уйти из этого места,

чтобы избавиться от навязанных им женских ролей и обязанностей. Дом в творчестве Цань Сюэ имеет большее символическое значение. С одной стороны, он символизирует внутреннее пространство и порядок, который героини стараются защищать от вторжения чужого человека. С другой стороны, дом, противопоставленный свободному духовному миру, подразумевает несвободу и угнетение героини в реальности.

Интересным и общим явлением для прозы Петрушевской и Цань Сюэ является категория «двоемирия», помогающая демонстрировать состояние женского бытия. В мистических произведениях Петрушевской «двоемирие» – это мир живых и мир мертвых, а в ее реалистических рассказах – это реальная жизнь (тяжелая) и вымышленная жизнь (идеальная). Способы перемещения героини между мирами разнообразны. Какая бы ни была форма существования разных реальностей, волнует Петрушевскую все-таки повседневная жизнь и «женские» темы. Существование «другого» мира позволяет героиням рассматривать свою жизнь и саму себя с другой стороны. «Двоемирие» у Цань Сюэ – это противопоставление реального и подсознательного миров. При этом мир подсознания оказывается более красивым, интересным и важным, но одновременно хрупким и легко разрушаемым. Зеркало, символизирующее самосозерцание человека, становится мостиком, связывающим разные миры.

Тема семьи. В тематическом плане топос дома и семьи как одна из главных тем в «женской прозе» занимает особое место в творчестве Петрушевской и Цань Сюэ. Семья для их героев – место не созидающее, а разрушающее. Обе писательницы стремятся деконструировать традиционные ценности семьи и семейные модели. В прозе Петрушевской семья как социальный институт имеет следующие характеристики: биологический характер, репродуктивная функция семьи выходит на первый план; доминирует новый тип семьи – женский; реализуется «гегемонная маскулинность» в позднесоветской семье.

В творчестве Петрушевской выражаются эстетические традиции критического реализма – достоверное отражение действительности и огромное

внимание к личности в социуме. В свою очередь, в прозе Цань Сюэ, вместо привычной для литературы социальной обрисовки образа семьи, проявляется эстетика другого направления – сюрреализма – крайняя абсурдность, при этом превалирует поэтика антиэстетики. Семья у Цань Сюэ описывается в самом ужасном и извращенном виде. При этом автор встраивает в семейные проблемы экзистенциальный вопрос свободы личности, считая, что лишение свободы и собственной воли обуславливает накопление зла в семье. Основные признаки семейных отношений – враждебность, несвобода и разобщенность.

Проблема телесности и бессознательным. Проблеме женской телесности и сексуальности отводится особое место в прозе Петрушевской и Цань Сюэ. Внимание к женской телесности, связанной с бессознательным, отражается прежде всего в репрезентации различных заболеваний, от которых страдают их героини. Самая распространенная болезнь – психическая аномалия. Их героини часто выступают как сумасшедшие, параноики и шизофреники. В произведениях Петрушевской мотив безумия и образ безумной женщины рассматриваются в социально-психологическом контексте. Безумие – это ответ страдающей женщины на невыносимую тяжесть жизни. Для Цань Сюэ болезни и боль служат мостом между телом и душой, физические и психические страдания заявляют о существовании человека и его души. Безумие обозначает жизненную энергию, сумасшедший – это скорее духовный искатель, то есть человек с богатым духовным миром. И Петрушевская, и Цань Сюэ рассматривают безумие как некое состояние женского существования, которое репрезентует степень «токсичности» окружающей среды и остроты внутренних конфликтов героини. Кроме того, образ безумной женщины в значительной степени является самопроекцией обеих писательниц, выражая их бунтарский пафос.

Обе писательницы уделяют большое внимание вопросу женской сексуальности. Проза Петрушевской обладает абсолютным женским ракурсом, характеризуясь антиромантизацией и антиэротичностью, и направлена на разоблачение серьезных социальных проблем – сексуальной объективации и эксплуатации женщин. В произведениях Цань Сюэ ярко выражена идея женской

эмансипации и сексуальной свободы. Женщина становится активной стороной и абсолютным лидером в отношениях с мужчинами. Женское тело и сексуальность подвергаются символизации и инструментализации, являясь орудием протеста против традиционных представлений и табуированных тем.

Итак, наше исследование позволяет нам сделать заключение, что творчество Петрушевской и Цань Сюэ уместно рассматривать в контексте «женской прозы». Произведения обеих писательниц отражают особенности «женской прозы» 1980–90-х годов и имеют большую общность в образостроении, организации хронотопа, в теме семьи и проблеме телесности. При этом Петрушевская и Цань Сюэ используют разные эстетические и поэтические принципы, различия которых свидетельствуют о национальной специфике китайской и русской «женской прозы» конца XX века и индивидуальном стиле двух писательниц.

ГЛАВА 3. МАРКЕРЫ ФЕМИННОГО ДИСКУРСА В ПРОЗЕ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ И ЦАНЬ СЮЭ

3.1 Дискурсивная специфика «женской прозы»

Предпосылкой изучения лингвопоэтических маркеров феминного дискурса в «женской прозе» является осознание того, что в языке существуют гендерные различия: женское говорение отличается от мужского и эти различия можно проследить в устной и письменной речи. Открытия полоролевой дифференциации в языковой норме относятся еще к середине XVII века. Книга Robnefort «Histoire Naturelle et Morale des Iles Antilles» (1665) посвящена наличию на Малых Антильских островах обособленных мужских и женских языков.

Одной из первых работ о гендерных асимметриях в языке была книга датского лингвиста О. Есперсен (Otto Jespersen) «Язык: его природа, развитие и происхождение» (Language, its nature, development and origin, 1922), в которой автор рассматривал особенности женского варианта языка и пришел к выводу, что женский и мужской язык различаются в лексических и синтаксических предпочтениях, что словарный запас у женщин меньше, чем у мужчин²⁷⁰. Лингвист объясняет различия в речи мужчин и женщин тем, что мужчины интеллектуально превосходят женщин. Это демонстрирует андроцентричный подход к гендерным вопросам в языке.

Возникновение и развитие феминистской и гендерной лингвистики во второй половине XX века связано с борьбой с андроцентризмом языка (язык создает и фиксирует картину мира с точки зрения мужчин). Явление андроцентричности в языке обусловлено гендерным неравенством в социуме: мужским доминированием и женской подчиненностью. Так, можно смело сказать, что язык – это власть. Как утверждает М. Фуко, власть напрямую связана с дискурсом, потому что дискурс представляет совокупность исторически сложившихся правил и норм, которые создают практики для самопознания²⁷¹.

²⁷⁰ Jespersen O. Language, its nature development origin. George Allen & Unwin Ltd. L., 1922. pp. 237–354.

²⁷¹ Беляцкая Е. В. Дискурс и власть в концепции М. Фуко: точки пересечения // Вестник полоцкого государственного университета.

По наблюдениям постструктуралистов, за всеми культурными продуктами и мыслительными схемами стоит язык власти и власть языка²⁷². Изначально заявленная в феминистских исследованиях тема «власти» выросла именно из «власти языка» и охватывала следующие аспекты: как речь отражает гендерные стереотипы, как эти стереотипы формируют мировоззрение индивида и влияют на его гендерную идентичность, как женщине освободиться от власти маскулинного дискурса и найти себя.

Маскулинный дискурс многие века воспринимался как нормативный, универсальный. Позиция маскулинного дискурса – «позиция власти, единственно существующая, хорошо разработанная и много раз продуцированная не только в литературе и других искусствах, но и во всевозможных социальных отношениях как в частной, так и в общественной жизни»²⁷³. В то же время феминный дискурс рассматривался как маргинальный, производный, как отклонение от маскулинного.

Английский лингвист Робин Лакофф (Robin Lakoff) проводит системное исследование взаимосвязи языка и среды и констатирует влияние языка на гендерную идентичность. Ее книга «Язык и место женщины» стала фундаментальной работой в области гендерной лингвистики. В ней был введен в научный оборот термин «женский язык» и обоснована гендерная асимметрия в языке. Лакофф выделила ряд признаков андроцентризма языка²⁷⁴, которые находят отражение и в русском, и в китайском языке, и первоочередной из них – производный характер слов женского рода, которые образуются от имен существительных мужского рода. В русском и китайском языках можно найти многочисленные примеры: «учитель / учительница» («老师/女老师»), «писатель / писательница» («作家/女作家»), «поэт / поэтесса» («诗人/女诗人»). При этом словам женского рода часто сопутствует негативная оценочность, а применение мужского обозначения к женскому референту допустимо и повышает его статус. Об

2022. № 13. С. 100–101.

²⁷² Горошко Е. И. Гендерная проблематика в языкознании. URL: <http://www.owl.ru/win/books/articles/goroshko.htm> (дата обращения: 12.10.2024).

²⁷³ Завьялова М. Это и есть гендерное литературоведение // НГ Ex Libris 21 сентября 2000 года. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-21/3_gender.html (дата обращения: 12.10.2024).

²⁷⁴ Кирилина А. В. Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации. М.: РОССПЭН, 2004. С. 47.

этом довольно убедительно свидетельствует тот факт, что немало русских и китайских женщин-авторов отказались от феминитивов «писательница» и «поэтесса», считая, что они звучат как оскорбление. Такие значимые фигуры, как А. Ахматова, М. Цветаева настаивали, чтобы их называли не поэтессами, а поэтами. В китайском языке «先生» («сяньшэн», обозначает «мистер») можно использовать как обращение к эрудитам-мужчинам, но соответствующего слова женского рода не существует. В очень редких случаях «сяньшэн» употребляется для обращения к выдающимся женщинам, добившимся большого успеха. Другим общим признаком для русского и китайского языков является механизм «включенности» в грамматический мужской род: мужские формы могут применяться для обозначения лиц любого пола или группы лиц разного пола. В русском языке достаточно использовать форму множественного числа «писатели» для обозначения не только «писателя-мужчины», но и «писательницы-женщины», а «писательницы» употребляются для обозначения только женщин. В китайском языке, если мы говорим о мужчинах или о мужчинах и женщинах вместе, достаточно сказать «他们» («они») – местоимение мужского рода «他» («он») во множественном числе, однако местоимение женского рода «她» («она») во множественном числе «她们» («они») обозначает только женщин.

В современной гендерной лингвистике дискуссия вокруг факторов, влияющих на гендерные различия в речевом поведении мужчин и женщин, продолжается. На данный момент существуют две наиболее продуктивные, но одновременно противоположные точки зрения – биологический детерминизм и социальный детерминизм.

Биодетерминистская теория была популярна преимущественно до 1960–1970-х годов, пока не возникла феминистская лингвистика. Сторонники биологического подхода настаивали на доминирующем влиянии гормональной дифференциации на различия в речевых практиках между мужчинами и женщинами и пришли к выводу, что женские организмы имеют врожденное преимущество в речепорождении и женщины овладевают большим речевым

репертуаром, чем мужчины. Аргументы нейрофизиологов о гендерной асимметрии основываются на признании биологических различий в функционировании полушарий мозга у мужчин и женщин. По их данным, для реализации речевых функций у женщин задействованы оба полушария мозга, а у мужчин преимущественно – левое, которое контролирует речевые способности²⁷⁵.

Приверженцы социодетерминистской теории, к которым принадлежат в первую очередь феминистские лингвисты, отметили, что полоролевые различия определяются социально-культурными факторами, в частности, уровнем образования, возрастом, культурой, классом, профессией, этносом и т. д. Особенно большое влияние на поведенческие практики человека и его речевое поведение имеют социальные роли, навязанные обществом мужчинам и женщинам. Например, женщина чаще использует в процессе коммуникации вежливые формы речи, что связано с гендерными стереотипами и социальными ожиданиями по отношению к женщинам, согласно которым она должна быть вежливой и приличной.

Современные исследования гендерных вопросов не указывают на преобладание биологического или социокультурного фактора, однако очевидно, что гендерные различия наличествуют в языке, так что язык по своей сути не нейтрален, а андроцентричен. Этим обусловлена значимость рассмотрения феминного дискурса, который отражает женский способ мышления и говорения, женский взгляд на мир. В данной работе мы обращаемся к анализу текстов женских авторов с целью выявления в них манифестации феминного дискурса.

«Женская проза» репрезентует женщину, женскую субъектность и субъективность через художественную речь. В этом процессе «женская проза» не только воспроизводит характерные черты, присущие женскому говорению, но и фиксирует попытки женщин-авторов создать феминный дискурс.

Нельзя отрицать, что существует немало писательниц, которые в целях преодоления монополии маскулинного дискурса попытались отстаивать в своем

²⁷⁵ Кирилина А. В. Гендерные аспекты языка и коммуникации: дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19. Московский государственный лингвистический университет. Москва, 2000. С. 82–84.

творчестве внегендерную позицию, утверждая, что автор как творец беспол. Однако феминистская критика доказывает, что бесполой литературы фактически не существует, потому что воображение автора невозможно отделить от биологически и социально обусловленной личности. «Особенности женского восприятия и понимания требуют литературного стиля, который отражал бы, передавал и воплощал качество нашего мышления»²⁷⁶. В семидесятые годы прошлого века феминисты-критики французской школы отвергли концепции бесполого воображения и подняли вопрос о феминном типе языка в женском тексте.

Л. Иригарей полагает, что обрести женскую идентичность можно лишь посредством внепатриархального дискурса²⁷⁷, и вводит в феминистскую критику концепцию «говорить (как) женщина» (*parler femme*), которая понимается как феминный тип говорения, противоположный маскулинному, рациональному дискурсу. Иригарей считает, что манера говорения женщины зависит от ее телесности и потому более разнообразна, сложна и утонченна. Женщину «называют причудливой, непостижимой, дерганой, непостоянной... не говоря уж о ее языке, где она ускользает по всем направлениям, и «он» [мужчина] уже не способен ни одно значение уловить в его [значения] когерентности»²⁷⁸. По мнению Иригарей, феминный стиль языка отличается от маскулинного размытостью, множественностью, алогичностью и децентрированностью: «Бесполезно ловить женщин в точное определение того, что они подразумевают, заставляя их повторять(ся), чтобы стало яснее», «противоречивые слова, для рассудка почти безумные, невнятные для того, кто воспринимает их через жесткие, готовые паттерны, применяя отработанные закосневшие коды <...>. Это нужно слушать иначе, прислушиваясь к “другому значению”, всегда вплетая себя в слова, охватывая их, но и освобождаясь от них, чтобы не застрять, не застыть в них. Ведь то, что “она” говорит – это не – это уже не – совпадает с тем, что она подразумевает.

²⁷⁶ Шоуолтер Э. Наша критика: Автономность и ассимиляция в афро-американской и феминистской теории литературы // Современная литературная теория: антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 322.

²⁷⁷ Агафонова Е. Е. Анализ проблемы идентичности в постмодернистском феминизме: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.01. Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы. Москва, 2010. С. 78.

²⁷⁸ Иригарей Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 132.

Более того, то, что она говорит, никогда не совпадает с чем-либо, но скорее прилегается к чему-либо»²⁷⁹. Иригарей в попытке описания феминного дискурса приходит к выводу, что женский язык говорит «вне и помимо слов». Довольно точно это сформулировала И. Жеребкина: «Писать текст для мужчины – значит пользоваться законченными формулировками и понятиями; писать текст для женщины – значит длить ситуацию незавершенности и бесконечности в тексте. В женском тексте нет и не может быть ни начала, ни конца; такой текст не поддается присвоению»²⁸⁰.

Другой французский критик, Э. Сиксу, также придерживается такого мнения. Ее теория «женского письма» – особая концепция текста, предоставляющая методологическую основу для выявления маркеров феминного дискурса. По ее мнению, женщина должна изобрести собственный язык: очень важно для женщин «изобрести неприступный язык, который уничтожит расчленения, коды, классы, риторику и правила»²⁸¹. При этом женщине, вынужденной действовать изнутри маскулинного дискурса, следует «перевернуть его и захватить в свое распоряжение. Обладать им, вложить в свою собственную речь, закусить язык собственными зубами, создать свое слово и вырваться наружу»²⁸².

Мужское мышление направлено на логичность, рациональность и детерминированность, а женское опирается на интуицию, абстрактность и множественность. Соответственно, язык как средство «материализации» мыслей и процесса мышления приобретает гендерные различия: «мужское» письмо стремится к стратегиям рационального языка, в то время как для женского письма характерен выразительный язык, чувственный, бесконечный, «ускользающий за пределы языковых матриц установленных значений»²⁸³. «Женский текст, – пишет Сиксу, – это больше, чем просто разрушение устоев. Это вулкан: когда он написан,

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 555.

²⁸¹ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.:Алетейя, 2001. С. 811.

²⁸² Там же. С. 813.

²⁸³ Жеребкина И.А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Але-тейя, 2001. С. 555.

он срывает кору старого наследия маскулинной культуры; другого пути нет. Для нее нет места, если она – не он. И если это все же она, то лишь для того, чтобы смести все со своего пути, разрушить системы институтов, взорвать законы, низвергнуть “истины” с хохотом»²⁸⁴.

Как понятие «женское письмо», выдвинутое Сиксу, так и «говорить (как) женщина» у Иригарей констатируют, что женский язык существует и развивается в устойчивом, гегемонном маскулинном дискурсе, поэтому носит «билингвистический» характер. Но феминистская критика на этом этапе не воюет с мужским дискурсом, а напротив, стремится к пониманию различий, к увеличению их числа, признавая наличие в себе «другого». Женщина может подражать маскулинному дискурсу и разоблачать факт подавления феминности в нем посредством игрового повторения, как считает Иригарей: «Сделать “видимым” с помощью эффекта игрового повторения то, чему положено было оставаться невидимым: тщательно скрытую возможную работу женственного в языке»²⁸⁵. Здесь «женское» не поглощает «мужское», а «перерастает, усвоив патриархальный дискурс как одну из своих собственных вариаций навязанных традицией»²⁸⁶. Так, через своеобразный «билингвизм» женщина способна говорить одновременно не хуже мужчины и говорить по-другому, по-своему.

Немаловажную роль в формировании представлений о феминном дискурсе и феминном типе письма сыграли постструктуралисты, выступавшие против бинарных оппозиций и логоцентризма. Для Ж. Деррида «феминный стиль письма» – это способ приобретения женщиной своего голоса, который может расшатывает «доминирование мужского способа мышления в культуре»²⁸⁷. Согласно Деррида, в феминном типе письма присутствует множество стилей: «Никогда не бывает стиля, подобия или женщины как таковых. Чтобы подобие свершилось (*advienne*), следует писать в отстранении-интервале (*l'ecart*) между множеством стилей. Если и

²⁸⁴ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 814.

²⁸⁵ Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 8.

²⁸⁶ Воробьева С. Ю. Дискурсивные маркеры феминной субъектности (на материале современной женской прозы) // Вестник ВолГУ. Серия 2: Языкознание. 2015. №5 (29). С. 161.

²⁸⁷ Там же. С. 160.

имеется стиль – вот что внушает нам женщина – его должно иметься более одного»²⁸⁸. Эта черта выражается в текстах авторов-женщин, в частности, в смешении разных, подчас даже противоположных, художественных стилей (высокого и низкого, книжного и просторечного, политического и обиходного), и тем самым создаются неожиданные эффекты. Кроме того, Деррида отмечает дискретность, прерывистость и ассоциативные перескоки феминного письма: по его словам, феминный стиль письма «не следует ни по какому собственному маршруту, проложенному между своими началом и концом. Его движение не знает никакого центра <...> не имеет никакого разрешимого смысла, до бесконечности прививается то здесь, то там, смещаясь за пределы всякого контекстуального корпуса или законченного кода»²⁸⁹.

Далее гендерные исследования в литературоведении начинают все более тяготеть к социальным аспектам текста, нежели дискурсивным. Это ведет к «невозможности адекватной валоризации женских произведений» и «недостаточно глубокому пониманию интенции автора-женщины»²⁹⁰, пишет С. Воробьева. Стараясь исправить этот перекос, в статье «“Феминный” дискурс как объект и субъект литературной критики» 2016 года, она обращается к исследованию круга языковых стратегий, которые женщины-писательницы используют в целях расшатывания доминирования маскулинного стиля письма.

Воробьева называет иронический модус доминирующим повествовательным модусом феминного дискурса²⁹¹. Современные писательницы способны использовать различные речевые стратегии и тактики для достижения иронического эффекта или выражения иронического отношения к описываемому. Таким образом, писательницы деконструируют маскулинный дискурс, иронизируя над его языковыми знаками и демонстрируя подавление в нем феминности. Эта мысль совпадает с идеей «игрового повторения» у Л. Иригарей. Внедрение этой

²⁸⁸ Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки, 1991. № 2, 3. С.116–142; 114–129. URL: http://ec-dejavu.net/p/Publ_Derrida_Spur.html (дата обращения: 15.10.2023).

²⁸⁹ Там же.

²⁹⁰ Воробьева С. Ю. «Феминный» дискурс как объект и субъект литературной критики // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2016. Т. 18, № 1 (148). С. 213.

²⁹¹ Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной “женской” прозе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, № 2. С. 204.

стратегии связано с психологической установкой – чувством вины, которое свойственно индивиду и группе в угнетенном состоянии. Женский пол как социально сконструированный «другой» избегает «воевать» непосредственно с патриархальной парадигмой и пытается защитить свою позицию через некий окружной путь.

Важной стратегией феминного дискурса Воробьева считает реноминацию – «процесс переозначивания означаемого языкового знака»²⁹². Это средство, выступающее в статусе вторичной номинации, широко используется в переводческом процессе. Суть реноминации – именование «чужих» реалий своим языком. В литературоведении реноминация употребляется как важное средство переименования и переосмысления окружающего мира. Этот прием применяется и в «женской прозе», что отражает желание авторов-женщин говорить по-своему, по-женски. В отличие от мужского стремления к точной атрибуции окружающего мира, женщина как говорящий субъект осознанно отказывается от окончательного определения содержания слова. Именно об этом пишет В. Нарбикова: «Назвать живот животом, значит, прикончить живот. Пусть локоть будет углом, живот – объемом и только. Шея – высотой, и только»²⁹³.

Согласно наблюдениям Воробьевой, женщина-автор предпринимает попытки создать новые номинации различными способами, включая пересоздание дискурса в целом: генерирование несуществующих слов (привычным мышлением понять коннотации таких слов невозможно), создание новых слов на основе заимствования архаичных словоформ и корней (осмысление их доступно с помощью ассоциативной памяти) и переназывание на основе существующих слов окружающих реалий – не следуя традиционным способам номинации, а по-своему. Например, именование героев необычными именами, соединение живого и предметного, обыденного и экстраординарного. Отсюда следует вывод, что реноминация реализуется в основном через отстранение от привычного, за счет

²⁹² Кретов А. А., Фененко Н. А. Реноминация как проблема переводоведения // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 2. С. 154.

²⁹³ Нарбикова В. Избранное, или Шепот шума. М.: Третья волна, 1994. С. 171.

дистанцирования. Устремленность женщины к дистанции отмечает и Ж. Деррида в работе «Шпоры: Стили Ницше»: «Женщина соблазняет на расстоянии, расстояние – стихия ее силы»²⁹⁴. Реноминацию Воробьева считает важным способом обретения субъективности и самопозиционирования: женщина «стремится к объективации себя через реальность мира»²⁹⁵. Иными словами, женщина детерминирует себя после атрибутирования окружающей себя действительности.

Реноминация функционирует в «женской прозе» не только на уровне словообразования, но и на уровне цитирования. Одной из наиболее характерных особенностей поэтики «женской прозы» является интертекстуальность. Согласно Ж. Деррида, феминный стиль письма конституируется не через иерархические текстовые оппозиции, а через «неиерархическую сеть “следов”, или памяти бессознательного, через их бесконечные замещения, повторения»²⁹⁶. Высокую цитатность в «женской прозе» Н. Фатеева связывает со стремлением к диалогу женского текста с «чужим» текстом²⁹⁷. Важно подчеркнуть, что цитирование здесь происходит не через механические отсылки к источникам, а через реноминирование цитируемого материала. В этом процессе писательница разрушает традиционные культурные стереотипы и придает тексту новые, дополнительные смыслы.

В «женской прозе» большое распространение получает эллиптический дискурс. По сравнению с мужчинами, которые стремятся к терминологичности словоупотребления и максимальной точности при описании объективной реальности²⁹⁸, внимание женщин концентрируется чаще на свободном потоке мыслей и чувств. При этом женское мышление предпочитает перескоки и пропуски, что позволяет проникать в глубину души женского подавленного бессознательного. В результате этого женский текст часто строится

²⁹⁴ Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. 1991. № 2, 3. С.116–142; 114–129. URL: http://es-dejavu.net/p/Publ_Derrida_Spur.html (дата обращения: 15.10.2023).

²⁹⁵ Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной “женской” прозе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, № 2. С. 205.

²⁹⁶ Жеребкина И. «Прочти моё желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 27.

²⁹⁷ Фатеева Н. А. Языковые особенности современной женской прозы: подступы к теме // Русский язык сегодня. М.: Азбуковник, 2000. С. 578.

²⁹⁸ Земская Е. А., Китайгородская М. А., Розанова Н. Я. Особенности мужской и женской речи // Русский язык в его функционировании. М.: Наука. 1993. С. 121.

незавершенно, бесконечно и фрагментарно, выражая «бесконечное и плюральное Желание»²⁹⁹. Эллиптический дискурс «предполагает наличие смысловых лакун, заполнить которые может лишь сознание заинтересованного собеседника»³⁰⁰. В «женской прозе» эллиптические речевые структуры широко встречаются в диалогах героев и во внутренних монологах персонажей. Также эллиптичность репрезентуют парцеллированные предложения, которые отличаются лаконичностью и одновременно крайней экспрессивностью.

Эллиптичность в «женской прозе» проявляет себя и на сюжетно-композиционном уровне, в особенности в открытой структуре произведения (бессюжетность, подтекст, открытый финал, неясная развязка). Незавершенность и открытость текста приглашают читателя участвовать в его продолжении, что отражает диалогичную природу феминного дискурса³⁰¹. Эллиптичность текста обычно действует в сочетании с другими приметами феминного письма – фрагментарностью, отрывистостью и бесконечностью. Это отмечает и Э. Сиксу, говоря об особенностях «женского письма»: «Неиерархизированный поток, длящийся и потому существующий, не стремящийся к разрешению конфликта, к детерминации и “завершению” объекта, к пониманию и нахождению истины»³⁰².

Одной из наиболее характерных особенностей феминного дискурса можно считать высокоэмоциональность. Лингвисты обнаружили гиперболизированную экспрессивность женской речи и высокочастотное использование усилительных конструкций. Кроме того, в женском говорении чаще используется эмоционально оценочная лексика, нежели нейтральная³⁰³. По результатам исследования гендерных различий эмоциональной сферы в языке, проведенного лингвистом Л. Колпаковой, эмоциональный тезаурус в женских текстах богаче, чем в текстах мужчин, а степень проявления эмоциональности у женщин по всем

²⁹⁹ Жеребкина И. А. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 155.

³⁰⁰ Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной “женской” прозе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, № 2. С. 206.

³⁰¹ Там же.

³⁰² Корочкина Д. Н., Коваленко А. Г. Феминный дискурс в творчестве Евгении Некрасовой // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2022. Т. 27, № 4. С. 700.

³⁰³ Земская Е. А., Китайгородская М. А., Розанова Н. Я. Особенности мужской и женской речи // Русский язык в его функционировании. М.: Наука. 1993. С. 90–136.

показателям выше, чем у мужчин³⁰⁴. Высокая эмоциональность в «женской прозе» обычно реализуется в широком использовании эмоционально насыщенных слов и выражений, в частности модальных частиц, междометий, прилагательных, элативов, диминутивов, а также в пристрастии к интенсивным синтаксическим формам выражения эмоционального переживания: риторические вопросы, риторические восклицания, парцеллированные предложения и т. д.

Другим отличительным признаком «женской прозы» является интенсификация образности. Она характерна, конечно, и для «мужской» прозы, но авторы-женщины в этом отношении усваивают патриархальный дискурс, и при этом перерастают его – образность в женских текстах чаще намного сильнее и ярче, чем в «мужских»³⁰⁵, в частности при описании внутренних мыслей и чувств. Эта особенность в текстах авторов-женщин формируется главным образом с помощью изобразительно-выразительных средств языка, таких как повторы, антитеза, параллелизм, оксюморон, сравнение, эпитет, метафора и олицетворение³⁰⁶.

По мнению З. Хачмафовой, произведение, написанное женщиной, характеризуется «меньшей прямоотой»³⁰⁷. Так, в «женской прозе» наглядно проявляется эвфемистичность, отличающая женскую речь от мужской. Она выражается прежде всего в активном употреблении эвфемизмов (например, «нецензурно выражаться» вместо «материться», «в нетрезвом виде» вместо «пьяный») и форм, выражающих степень неуверенности, предположительности, неопределенности (например, «вы не знаете», «по-видимому», «мне кажется», «наверное», «может быть»). Кроме того, женщины предпочитают использовать более поэтические эрзацноминации вместо прямого обозначения секса, физиологических процессов и частей тела, связанных с «телесным низом»

³⁰⁴ Колпакова Л. В. Проявление гендерной специфики эмоциональной сферы личности в языке // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6 (195). С. 63.

³⁰⁵ Корочкина Д. Н., Коваленко А. Г. Феминный дискурс в творчестве Евгении Некрасовой // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2022. Т. 27, № 4. С. 698.

³⁰⁶ Стрельцова Е. А. Выразительные средства языка в текстах женской прозы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 2. С. 209–212.

³⁰⁷ Хачмафова З. Р. Гендерная стратификация языка женской прозы (на материале русского и немецкого языков) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2010. № 120. С. 188.

(например, «интимное место» вместо «влагалище», «тетя поток» вместо «менструация», «мисс» вместо «проститутка»).

Эта особенность женской речи приводит к тому, что женщины реже используют стилистически сниженную и резкую лексику. Тем не менее в «женской прозе» можно встретить инвективы, но они, в отличие от прямолинейности мужских инвектив, характеризуются многообразием и относительной мягкостью, часто создают иронический эффект. Как правило, они, задевая биофизиологические характеристики: внешность, возраст, сексуальность и т. д.³⁰⁸ В них обнаруживаются и зоонимы. Многообразие женских инвектив усиливает эмоциональность и художественную образность текста.

Особое внимание стоит уделить разговорности в «женской прозе». Для разговорного стиля характерны экспрессивность, непринужденность и неофициальность. Большой интерес авторов-женщин к разговорной речи связан с тем, что, с одной стороны, женщины долго были исключены из социально-политической сферы и загнаны в частную, бытовую жизнь, так что женская речь приближается к разговорно-обиходному стилю. С другой стороны, женщин привлекает реальная жизнь и стихия живой устной речи, «настоящие, живые характеры в противовес всему стандартному, нормативному»³⁰⁹. Согласно утверждению Е. Стрельцовой, разговорный стиль «женской прозы» проявляется в активном употреблении лексики разговорного стиля, фразеологических единиц и повышенной диалогичности – наблюдается устремленность женщин-авторов к диалогической речи, которая значима для создания характеров и раскрытия их внутреннего мира. Как отмечает В. Иваницкий, «в ней <женской прозе> все время присутствует диалог, происходит передача либо чужой речи, либо своей в форме прямой или несобственно-прямой речи»³¹⁰.

³⁰⁸ Кирилина А. В., Томская М. В. Лингвистические гендерные исследования // Отечественные записки. 2005. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/oz/2005/2/lingvisticheskie-gendernye-issledovaniya.html> (дата обращения: 13.09.2022).

³⁰⁹ Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной «женской» прозе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, № 2. С. 206.

³¹⁰ Стрельцова Е. А. Языковые особенности художественных текстов В. Токаревой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 3. С. 137.

Иваницкий рассматривает связь женского говорения с устно-разговорной речью с историко-культурной точки зрения. По его мнению, с древних времен язык расслоен на две формы реализации: письменную и устную. Первой имели право пользоваться мужчины, тогда как женщины владели лишь второй. Именно по этой причине женщины стали бесспорными хранительницами и авторами фольклора (устного словесного творчества). Хотя в последнее столетие в силу модернизации в культурной сфере фольклор по всему миру прекращает передаваться, мифологемы – от лексических единиц до сюжетно-композиционных особенностей (например, повторы и цикличность) – становятся весомым элементом литературного творчества, особенно в произведениях авторов-женщин, где можно проследить значительное присутствие фольклорно-мифологических мотивов, сюжетов и образов. Они «оказались “непотопляемыми” (временно? абсолютно?), и широким, перелицованным, часто неузнаваемым потоком влились в женскую прозу – больше прозу, чем поэзию, – создавая ее красочную, сказочную, небывалую ткань»³¹¹.

Еще одним из показательных признаков «женской прозы» является сенсорность, которая присуща женскому восприятию мира и находит наглядное отражение в женской речи. По мнению феминистской критики, женщина воспринимает мир «телесно», чувственно и непосредственно, поэтому феминному дискурсу и феминному типу письма конгруэнтен выразительный, чувственный язык в противовес рациональному осмыслению³¹². Э. Сиксу приводит сравнение с садом: биолог обращает внимание на классификацию растений, а женщины и дети воспринимают сад с его запахами и вкусом³¹³. Согласно Сиксу, маскулинный тип языка, преодолевая импульсы и инстинкты, препятствует экстатической коммуникации с окружающим миром, а феминный дискурс, избегая логоцентризма, реализуется прежде всего за счет активизации органов чувств³¹⁴. Поэтому женщина лучше различает цвета, слышит звуки, чувствует вкусы и запахи.

³¹¹ Иваницкий В. Г. От женской литературы – к «женскому роману»? (Парабола самоопределения современной женской литературы) // Общественные науки и современность, 2000, № 4. С. 156.

³¹² Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетей, 2001. С. 555.

³¹³ Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-пресс, 2000. С. 156.

³¹⁴ Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетей, 2001. С. 556.

до н. э.

Это находит заметное отражение в текстах авторов-женщин, в них обнаруживаются интересные ономотопеи, искусное использование синестезии, что создает тонкую и глубокую образность.

Итак, в результате проведенных исследований мы пришли к формулированию дискурсивных признаков, присущих феминному стилю письма:

1. Смещение стилей речи;
2. Реноминация;
3. Эллиптичность;
4. Высокая эмоциональность;
5. Интенсификация образности;
6. Эвфемистичность;
7. Разговорность;
8. Фольклорно-мифологические элементы;
9. Сенсорность.

3.2 Репрезентация феминного дискурса в прозе Людмилы Петрушевской

Тематическая направленность, связанная с женской судьбой, позволяет причислить произведения Петрушевской к категории «женской прозы». Вместе с тем рассмотрение речевых репрезентаций, тактик и стратегий ее прозы в рамках феминного дискурса также вызывает интерес исследователей. Р. Тименчик охарактеризовал художественный мир Петрушевской как «целый лингвистический континент со своим словарем, синтаксисом, стилистикой. С Петрушевской мы входим не столько в прозу жизни, сколько в поэзию языка»³¹⁵.

Эллиптичность

Эллиптичность в качестве характерной черты феминного дискурса нашла наглядное отражение в прозе Петрушевской. Излюбленные способы фиксации

³¹⁵ Там же.

эллиптичности – парцелляция и эллипсис. Под парцелляцией понимается «членение предложения, при котором содержание высказывания реализуется не в одной, а в двух или нескольких интонационно-смысловых речевых единицах, следующих одна за другой после разделительной паузы»³¹⁶. Петрушевская использует парцеллярные фразовые конструкции в целях усиления динамизма и интенсивности речи: *«Кармен, золотая блондинка, и ее верный муж, Первый дядечка, высокий, жилистый, черный, – они канули в вечность, летят где-то в мерзлой вышине в разных самолетах домой, в свои места, к своим детям и супругам, в зиму, снег и труд»* («С горы»); *«Нервный тик такой. Крича на Дениса, кричат, конечно, на нас. Сирота ты, сирота, вот такое лирическое отступление»* («Время ночь»). Эллипсис – намеренный пропуск какого-либо члена предложения, который можно подразумевать и восстанавливать из контекста. Эллиптические предложения чаще всего встречаются в живой речи и обеспечивают большее правдоподобие фиктивного диалога: *«С ума сошел, будить людей. Из носика, победа. Кстати, послезавтра, наверно, освобождается место в неврологии, я выбила»* («Младший брат»); *«– Алена родила, – сказал он. – Поздравляю. Кого? – Сына. – Где они? – в двадцать пятом роддоме»* («Время ночь»).

Эллиптичность в прозе Петрушевской проявляется не только во фразовых структурах, приближенных к живой речи, но и в композиции произведения, репрезентующей незавершенность повествования. Незавершенность, трактуемая Ю. Лотманом как «минус-прием или прием эстетической ловушки, маркирующей места неопределенности текста, связывается со стремлением создать иллюзию бесконечности и с протестом против загнанности в рамки жанровых канонов»³¹⁷, является осознанной авторской стратегией в литературе. Незавершенность у Петрушевской часто выражается в открытом финале. В повести «Время ночь» концовка обрывается на полуслове: *«Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима,*

³¹⁶ Александрова Е. М., Астафьева О. А. Парцелляция как экспрессивно-синтаксический приём расчленения текста (на материале коротких анекдотов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 6–1 (48). С. 13.

³¹⁷ Абрамовских Е. В. Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения // Новый филологический вестник. 2007. № 2 (5). С. 66.

Анна, простите слезы». Отрывистость и недосказанность финала произведения создают иллюзию бесконечности бытия. Читатели самостоятельно определяют дальнейшее развитие событий за пределами созданной художественной реальности. Другая повесть, «Маленькая Грозная», завершена, но оставляет вопрос без ответа: «*Только вот потом, когда он оглянулся от дверей, она подняла к кому-то руки, к кому?*» Открытый финал вовлекает читателей в поиски ответов на вопрос (хотя никакого ответа не будет), предлагая множественность толкований и отвергая возможность однозначного понимания.

Смешение стилей речи

Другим характерным признаком прозы Петрушевской можно назвать смешение разных стилей речи, в особенности смешение книжной и разговорной речи: «Может быть, кто-нибудь, подождав подольше, услышал бы и просьбы, и плач, а затем и мысли находящегося в чисто духовном мире существа, не ощущающего своего тела, боли, никаких тяжестей, а просто *вселенскую* тоску, томление *бессмертной* как бы души не свободного исчезнуть человека. Но никто на это не шел, да и мысли у него были одни и те же: дайте умереть, *падлы*, *суки* и так далее до свистящего крика, вырубите кто-нибудь аппарат, *падлы* и так далее» («Смысл жизни»); «позвонки не порвались в ее *хрупкой лебединой шее*, и в *штаны* она не наложила» («Дама с собаками»); «Вернее, без меня бы они *сдохли*, но при этом *лично* я им мешала» («Время ночь»); «у каждого было свое собственное маленькое дело, не нашлось *сподвижника*. А без сподвижника самый даже гений – *пустяк*» («Устроить жизнь»); «Виктор прозревал какую-то опасность, которая таилась во *чреве* Аллы: то ли *погибель*, то ли что» («Гимн семье»). Намеренное смешение в речи разностилевой лексики и возникающая в результате стилистическая несочетаемость, отражая изобилующую парадоксами реальность, часто выполняют ироническую функцию. Иронический эффект достигается и за счет того, что стиль говорящего не соответствует его социальной идентичности: героини Петрушевской – в основном интеллигентные женщины – употребляют грубые выражения (сама героиня повести «Время ночь» Анна Андриановна считает себя поэтом, «мистической тезкой» А. А. Ахматовой, но в ее речи преобладают

вульгарные слова), а простые люди в повседневной жизни используют военно-революционную лексику: «Блондинку нужно было двигать вверх, и она получала повышение, но не получила *из-за гнева масс*» («Я люблю тебя»), «ведь сам факт существования такого пациента был *победой медицины над гибелью человека*» («Смысл жизни»).

Интенсификация образности

Интенсификация образности является характерной чертой феминного дискурса. В прозе Петрушевской она реализуется прежде всего через прием сравнения и многообразие инвектив.

Петрушевская использует сравнения для усиления выразительности при описании сложных женских переживаний и ощущений. Приведем показательные примеры из повести «Время ночь»:

– Боль: «Он лез в кровавое месиво, в лоскутья, *как насосом качал мою кровь*, солома подо мной была мокрая, я пищала *вроде резиновой игрушки с дырочкой в боку*»;

– Растерянность: «Потом он валялся при бледном свете утра, а я поднялась, *как пустая собственная оболочка*, дрожа, и на слабых ватных ножках все собирала»;

– Счастье: «хлынули наконец радостные слезы из моих глаз, сухих ущелий, хлынули, *как солнце сквозь дождь в березовом лесу*, мой дорогой, мое солнце незакатное»;

– Отвращение: «Я сама с омерзением чувствовала на себе чужие руки, когда что-то затрепыхалось у моего бока в метро, *как змея, настырно лезущая в кишки*: грубо шарили у меня в сумке»;

– Горе: «Они там *умирают как мухи*, в этих интернатах для психохроников».

Многообразие женских инвектив в произведениях Петрушевской служит для реализации образной характеристики и субъективной оценки говорящего. Так, например, в повести «Время ночь» героиня часто использует повседневную ругань для обозначения кого-либо (глупец, обалдуй, паценок, охламон, негодяй, подлец, висельник, дура/дурак, идиотка/идиот), передавая презрительное или ироническое

отношение к нему. Большинство инвектив адресованы мужчинам: «И *некоторые идиоты* организаторы начинают: “Пусть Тамарочка посидит в зале”, не знают, что это цитата из известного стихотворения Агнии Барто»; «Как-то Андрей по моему поручению съездил к ней, отвез путевки и, *подлец*, занял-таки у бедной десять рублей!»

Инвективы в адрес женщины как правило задевают ее биофизиологические характеристики (внешность, возраст и сексуальность). Так, в повести «Время ночь» героиня Анна Андриановна подвергала бодишеймингу подругу своей дочери – четырнадцатилетнюю Ленку и своих сверстниц: «*Ленка кобыла, с которой шкуру еще не ворочали, а надо бы, и кому придет в голову обнять такую кувалду, от которой в четырнадцать лет разит солдатским потом, нога тридцать восьмого размера, волос надо лбом черный, как на сапожной щетке, видны уже молодые усы, а под толстым задом в виде подпорок две жерди*»; «*женщины в теле, халатики брали, мне показывали еще в Москве, шестидесятого размера, бюсты тянут на восьмой номер, причем неразличимы, поскольку животы у бедных как на девятом месяце*». Так создается портрет образованной поэтессы, которая в жестокой жизни становится язвительной и ожесточенной

В женских инвективах высокой частотностью обладают зоонимы, которые обозначают животных и могут вызвать у людей «ассоциативные представления о внешних признаках, повадках, поведении животных, а также эмоциональную оценку их качеств»³¹⁸. Зоонимы являются важным средством образности в описании героев. Петрушевская часто употребляет зоонимы с негативной коннотацией (кричал, как *ишак*; он упал, как *пьяная свинья*; моя мокрая *кура*; *кобель*; эгоистические *свинюшки*). Порой встречаются в ее произведениях зоонимы с нейтральными значениями, но цель обычно в том, чтобы иронически ввести уничижительный оттенок в речь (Владимир с физиономией *гориллы*; мы сидели с ним как два *голубя*; кто на такую *слониху* позарится).

Сенсорность

³¹⁸ Молодчинная О. С. Зоонимы как средство номинации человека // Научный журнал. 2020. № 10 (55). С. 36.

Сенсорность занимает одно из центральных мест в прозе Петрушевской. Эта особенность в первую очередь отражается в высокой чувствительности писательницы к запахам, через которые раскрываются утонченные чувства героини. Например, когда героиня в повести «Время ночь» описывает, чем пахнет мальчик, она различает широкий спектр запахов. Эти приятные запахи свидетельствуют о горячей любви бабушки к внуку:

«Ясненький мальчик, от него *пахнет цветами*. Когда я его крошечного выносила горшочек, всегда говорила себе, что его *моча пахнет ромашковым лугом*. Голова его, когда долго не мытая, его *кудри пахнут флоксами*. Когда мытый, весь *ребенок пахнет невыразимо, свежим ребенком*. Шелковые ножки, шелковые волосы» («Время ночь»).

Принято считать, что у женщин выше цветочувствительность, чем у мужчин. Кроме основных цветов (красного, желтого, синего, зеленого), женщины способны различать малейшие оттенки и точно описывать их. Связь цвета с эмоциональной сферой обеспечивает авторам передачу эмоций, чувств и мыслей человека, а также реализацию авторской оценки происходящего. В результате цветопись как «художественный прием, позволяющий автору с тонкими нюансами передать картину мира и состояния души»³¹⁹ широко используется авторами-женщинами. В повести «Время ночь» Петрушевская использует бытовые цвета — каменноугольный цвет и цвет асфальта для описания мужчины, только что вышедшего из тюрьмы: «Я, обознавшись и запутавшись, прождала напрасно, прибегаю домой, а тут он сидит, двадцать лет, во всей их форме. И кепка-пидараска, так он назвал, указав на нее, лежащую на столе. Все *каменноугольного цвета*»; «Мускулы опали, пропал молодой жирок, пухлые губы сжаты, красавец — не отвести глаз. Во всем готовом *цвета асфальта*». Мрачные, неяркие колориты передают ощущение безысходности и тяжести. В другом эпизоде писательница посредством цветописи раскрывает совсем другое эмоциональное состояние героев: «Мы помыли друг дружку и плюхнулись в пруд и долго с ним плавали и

³¹⁹ Ольхова О. Н. Особенности колоративной лексики в художественных произведениях Ирины Муравьевой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 7. С. 138.

плескались в *бурой прозрачной воде, теплой, как молоко*». Здесь эмоция, передаваемая автором, – радость и веселье. Цветопись (молоко – белый цвет) взаимодействует с тактильным (теплый) и вкусовым ощущением (молоко – сладкий, вкусный), синестезийное восприятие усиливает чувство счастья у влюбленных.

Фольклорно-мифологические элементы

В произведениях Петрушевской важную роль играют фольклорно-мифологические элементы. Повтор является одним из наиболее широко распространенных приемов фольклорной традиции. Он функционирует в прозе Петрушевской на самых различных уровнях:

Лексический повтор высокочастотно появляется в речи персонажей, в особенности во внутреннем монологе женщин, являясь одним из выразительных средств характеристики внутреннего состояния героини: «Я же *безумно ее <Алену> любила! Безумно любила Андрюшу!* Бесконечно... Как я любила свою дочь, *ее худенькую спину, ее розовые грязноватые пяточки* в разношенных шлепках, *ее спину*, ибо лица своего она мне не показывала» («Время ночь»). Повтор слова и фразовой конструкции передают сильные эмоции персонажа, при этом вызывает у читателей резонанс, который позволяет почувствовать и пережить эмоции героев.

Повтор на содержательном уровне связан с усилением символичности образа и суггестивного воздействия на читателя. Так, например, в повести «Время ночь» слова «ночь» и «кухня» многократно повторяются: «Теперь я проснулась среди *ночи*, мое время, *ночь*, свидание со звездами и с Богом, время разговора, все записываю». Ночь – это единственное время, когда героиня принадлежит самой себе в прямом и переносном смысле. С дневным временем связан беспросветный мрак быта: борьба за пищу и другие материальные блага, скандалы, теснота, однообразие, тоска от невозможности найти путь к реализации себя. А с ночью связано не только творческое воодушевление, но и внутренний покой. Слово «кухня» употребляется в повести больше тридцати раз, приобретая важное символическое значение для раскрытия психологии героини: «*Кухня* была плотно запечатана, как их души»; «Я поужинала (ура!) в пустой *кухне*, тихо помылась, с

удобствами и в покое»; «И на *кухне* будет праздновать одиночество, как всегда я ночами». Кухня считается местом женщины. Однако в этой повести она не только выполняет «женскую» функцию, но и по ходу сюжета раскрывает ряд символических кодов – ссора, недостижимая любовь, изоляция, несвобода, одиночество и короткий покой.

Встречается также повтор на сюжетно-композиционном уровне, который возникает и в начале, и в конце текста («Дама с собаками», «Свой круг»). Например, рассказ «Свой круг» начинается с самооценки героини-рассказчицы: «*Я человек жестокий*», и кончается аналогичным ироническим самоутверждением: «*Я умная, я понимаю*». Развязка возвращается к исходному пункту, устанавливается композиционная перекличка между началом и концом произведения. Это средство не только создает ощущение замкнутого круга и завершенности повествования, но и оказывает сильное суггестивное воздействие на читателей.

Кроме того, в прозе Петрушевской часто встречается повтор сюжетных эпизодов («Время ночь», «Сказка о часах», «Выбор Зины»). В повести «Время ночь» повествуется о судьбах женщин трех поколений одной семьи, где дочь постоянно повторяет житейскую трагедию матери. В «Сказке о часах» часы в качестве наследства передаются из поколения в поколение, однако часы отсчитывают время жизни матери. Так, история о победе любви над смертью постоянно повторяется в трех поколениях.

Центральные художественные парадигмы Петрушевской мифологичны. Мифологизация проявляет себя в первую очередь в частотном использовании мифологических номинаций в целях активизации культурной памяти читателей. В заглавия многих произведений вынесены мифические имена («Тёща Эдипа», «По дороге бога Эроса», «Бог Посейдон», «Медея» и др.), что позволяет говорить о прямых и косвенных отсылках к известным античным мифам. Кроме того, мифологизацию можно проследить на сюжетном, тематическом и персонально-образном уровнях. В рассказах и повестях Петрушевской встречается большое количество образов античной культуры: богиня охоты Артемида («Смотровая площадка»), покровительница земледелия Деметра, богиня военной мощи Афина

(«Мужественность и женственность»), богиня мудрости Минерва («Сон и пробуждение») и пр. Встраивая мотивы древнегреческой трагедии в свои произведения, Петрушевская раскрывает через них бытовые катастрофы конца XX века. К примеру, семейная трагедия в рассказе «Отец и мать» напоминает о кровавом мифе об Агамемноне и его жене Клитемнестре, разрушительная сила любви матери к дочери в повести «Время ночь» ассоциируется с древнегреческим мифом о Деметра и Персефоне и др.

Следует отметить, что в прозе Петрушевской особое значение отводится мифу о Медее. В 1993 году она написала одноименный рассказ, в котором переосмыслила культурный код античного мифа, обогатив сюжет новым, современным прочтением. Петрушевская не раз репрезентует символичность образа Медеи, повторяя древнегреческий мотив мести и детоубийства («Дитя», «Выбор Зины», «Свой круг», «Маленькая Грозная»). Все эти произведения – с разной степенью трансформации образа и сюжета – строятся вокруг бытовой и психологической ситуации советской женщины. При этом в повествование писательница осознанно вписывает гендерную проблематику, в результате чего, несмотря на жестокие поступки, «Медея» Петрушевской предстает не столько как злобная, коварная женщина, сколько как обыкновенная, но одновременно беспомощная мать, которая вызывает у читателя скорее сочувствие, чем осуждение. Благодаря мифологизации и обращению к античности, жизнь советских женщин XX века в произведениях Петрушевской становится символом вечной дилеммы женского бытия.

Разговорность

Исследователи отмечают разговорность, свойственную прозе Петрушевской. «Первое, что бросается в глаза – необычный синтаксис, кажущаяся имитация разговорности <...>, установка на речевые, просторечные обороты»³²⁰, – пишет А. Барзах. А. Кошелева называет язык Петрушевской «речью толпы»³²¹, которая

³²⁰ Монгуш Е. Д. Идеино-эстетическое своеобразие русской постмодернистской прозы 70–90 гг. XX века: творчество Л. Петрушевской в критике данного периода // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 4–1(23). С. 39.

³²¹ Кошелева А. Л. Проза Л. Петрушевской: содержательно-эстетический дискурс, типология // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 3 (40). С. 250.

происходит из живой жизни и отличается магнитофонностью. М. Ремизова считает, что текст Петрушевской во многом построен на прямой цитате, позаимствованной у толпы³²². Р. Тименчик говорит, что «Петрушевская пошла навстречу стихии устной речи»³²³. В произведениях Петрушевской встречается обилие слов обиходно-разговорного стиля: просторечий, сленговой и бранной лексики: «В один прекрасный момент разнеслась весть, что они разошлись, это он бросил все *к черту* и ушел к какой-то *бабе*» («Дама с собаками»); «А я спокойно, улыбаясь, ответила и по существу, что пусть ей тот платит, тот уй, который это ей *заделал и смылся*» («Время ночь»); «Кто скажет, что добрый и простой человек *сгинул* не просто так, оставил свой след и т. д.» («Непогибшая жизнь»); «Как-то любил бывать на людях. Находил в этом *кайф*» («Измененное время»). Высокая частотность употребления живой разговорной речи детерминирует стремление писательницы к жизнеподобию – характерной тенденции прозы Петрушевской.

Кроме того, Петрушевская активно использует фразеологизмы. Они усиливают эмоциональность речи: «Мать меня в бешенстве отрывала, улыбаясь и говоря: “Что ты, девочка, перед кем ты, а ты уходи, *чтобы духу твоего*” и т. д» («Время ночь»); «Одно дело что нет денег на похороны, а совершенно другое, что отдавать *псу под хвост* семейное добро не хочется» («Хэппи-энд»); «Владик, кстати, *знать не знал* как это делается и, разъединившись с голосом врача, позвонил сестре, что мать спит вот уже двое суток»; «Мать почти не могла ходить из-за нарыва на пальце, и они с Васей *диву давались*, куда это Владик с матерью ускакали» («Младший брат»). Употребление фразеологизмов помогает подчеркивать отличительные черты персонажей: «Пока была жива Дианина мать, курящая героиня, *на все руки мастер*» («Младший брат»); «Виктор, малый *без царя в голове*, вечно в поисках минутных удовольствий» («Гиме семье»); «у Владика болела спина, но *глаза не слипались*» («Младший брат»); «Однако *и на старуху бывает проруха*, и в данном случае баба Оля как-то не выдержала бремени и хлопот

³²² Ремизова М. Мир обратной диалектики. О прозе Людмилы Петрушевской // Независимая газета от 21 апреля 2000 года. URL: https://www.ng.ru/culture/2000-04-21/7_dialektica.html (дата обращения: 12.07.2023).

³²³ Тименчик Р. Ты - что?, или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Пьесы. М.: Искусство, 1989. С. 396.

от бесплодных звонков по чужим подворотням» («Мост Ватерлоо»); «человек *силен задним умом*, и я так обрадовалась, что машина освобождается», «они все были известны Маше, а я *подлила масла в огонь*, поскольку была знакома и с еще одной женщиной из ВГИКа»; «– Да? – говорю я, лишившись *дара речи*. – Я украла?» («Время ночь»).

Диалоги занимают важное место в прозе Петрушевской, писательница часто использует прямую речь. Диалогическая речь придает повествованию аутентичность, читатели могут «слышать» голоса героев и испытывать их эмоции на собственном опыте. Роль диалога в основном заключается в трех аспектах: развитие сюжета; характеристика персонажа, раскрытие его эмоций и мыслей; описание отношений героев.

Рассмотрим рассказ «Медя», в котором диалоги занимают большую часть текста, неся на себе в первую очередь «сюжетно-композиционную функцию»³²⁴: они двигают сюжет и обладают высокой степенью информативности. Портреты трех матерей, их трагическая судьба и страдания раскрываются в диалоге героини с таксистом:

– *Ой, не говорите. Знакомая рассказала про свою однокурсницу, она поехала с двумя детьми к свекрови в Сибирь. Зима, морозы, младший мальчик годовалый заболел пневмонией, больницы нет, она его повезла на станцию, сели в поезд, там он по дороге умер;*

– *У меня есть знакомый, у него сын повесился, двенадцати лет. Позвонил ребятам: приходите, я вешаюсь, – а они не пришли. Он и повис. Мать пришла потом. Она не могла плакать;*

– *Вы знаете, – сказал он, – это моя жена убила дочь. Она сидит в тюрьме, в Бутырках. Там есть отделение для сумасшедших.*

Итак, три неизвестные матери «встретились» в одном диалоге и оказались сведены к одному архетипическому образу несчастной матери, вызывая у читателя чувство сострадания.

³²⁴ Кошелева А. Л. Проза Л. Петрушевской: содержательно-эстетический дискурс, типология // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 3 (40). С. 251.

Высокая эмоциональность

Высокая эмоциональность, характерная для женской речи, заметно проявляется в произведениях Петрушевской. Она использует разнообразные междометия, прилагательные, диминутивы, риторические вопросы и восклицания для создания эмоциональной насыщенности текста.

Междометия чаще встречаются во внутреннем монологе персонажа, передавая эмоциональную возбудимость героини. При этом можно заметить гендерные различия в использовании междометий: женщины предпочитают гораздо более мягкие обороты или внешне скромно звучащие междометия, мужчины же, как правило, прибегают к резким и вульгарным формам³²⁵. Наиболее распространено употребление в прозе Петрушевской таких междометий, как «ох», «о», «увы», «ау», «Слава Богу», «Господи», которые эмоционально относительно нейтральны и мягки: «Слава Богу, этот Сашка с детства ненавидел геркулес. Их от него рвало. А моя ела и ела, слава Богу», «О Господи, какая грязь, в какую грязь я окунулась, Господи, прости меня. Я низко пала» («Время ночь»).

Произведения Петрушевской известны яркими и мрачными образами, в которых поэтический язык используется для изображения темных аспектов человеческого опыта, таких как отчаяние, потеря и изоляция. Данные образы формируются при помощи лексики, которая на эксплицитном уровне выражает негативные установки, в этом качестве используются и негативно-оценочные прилагательные. Для усиления эмоциональной интенсивности Петрушевская любит использовать несколько прилагательных подряд: «Я, оскорбляемая, одинокая, брошенная ею мать»; «Она и эти двое как-то очень хорошо смотрелись на фоне нашей убогой, загаженной кухни» («Время ночь»). В сопоставлении с большим числом задействованных пейоративов в адрес героинь, ласкательные, приятные прилагательные относятся лишь к детям. Например: «Я умилялась ее кудряшками (куда что девалось), ее огромными, ясными, светленькими, как незабудки, глазками, которые излучали добро, невинность, ласку

³²⁵ Жельвис В. И. Стратегия и тактика брани: гендерный аспект проблемы // Гендер: язык, культура, коммуникация (доклады Первой Международной конференции). М.: Изд-во МГЛУ, 2001. С. 183.

– все для меня... О их детство!» («Время ночь»). В текстах Петрушевской часто встречаются элативы, позволяющее усилить экспрессивность речи и оказать эмоционально-психологическое воздействие на читателей: «Стало быть, все в мире подавлено, и сам Андрей, *нормальнейший* человек, без отклонений; А ведь все каждый раз предполагало быть сделанным самым *наилучшим* образом» («Смотровая площадка»).

Активно употребляются Петрушевской и диминутивы, основная задача которых – передача эмоциональной субъективной оценки говорящего. Слова с диминутивными суффиксами чаще всего выражают ласку, любви и нежность к другому лицу: «Нина Петровна с ее простодушным, справедливым сердцем переселит к себе внучку *Наденьку* (маленького Витеньку)», «он увидит Жанну. Жанна, *Жанночка*» («Гимн семье»). Порой диминутивы используются в целях выражения уничижения, пренебрежения и иронического отношения говорящего к персонажу: «У пианино толпились *тощенькие*, как цыплята, девочки, все до единой в белом и тоже босые» («Вольфганговна и Сергей Иванович»); «Ее муж по виду типичный местный: рыльце как у хрюшки, белесый, маленький, *полненький*» («Бессильные руки»).

Риторические восклицания – одно из важнейших средств выразительности в прозе Петрушевской. Они часто встречаются во внутренней речи героини или в диалоге персонажей для повышения эффекта эмоционального воздействия: «*И я пишу это и для нее, чтобы она сама все поняла, чья жизнь какая! Да! Мне, например, ни один мужчина не сделал больно, да!*»; «*Он: Але! Але! Что? Кого? Анну кого? Але! Кого? - Дай, дай, маленький. Дай бабе трубочку. - Да погоди ты! Ничего не слышу! Что, але! (пауза) Положили трубку. Я: Никогда! Слышишь? Никогда...*» («Время ночь»)

Петрушевская активно использует и риторические вопросы как «скрытое утверждение или отрицание, отличающееся различными эмоционально-экспрессивными оттенками»³²⁶. Они не только повышают интенсивность эмоций,

³²⁶ Хачмафова З. Р. Модальность как способ вербализации женской языковой личности // Альманах современной науки и образования. – 2009. – № 8–1. – С. 184.

но и приглашают читателя приобщиться к философским размышлениям и беседе с персонажами/автором, превращая монологическую форму повествования в диалогическую. Это отражает высокую степень диалогичности феминного дискурса³²⁷. Например, *«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?»* («Непогибшая жизнь»).

Эвфемистичность

Эвфемистичность как отличительная черта женской речи характерна для прозы Петрушевской. Писательница широко употребляет вводные слова и модальные конструкции, выражающие различную степень нерешительности, предположительности и неопределенности: *«Может быть, отец ее малыша платит за квартиру?»*; *«Девочка, видимо, типичный их замдиректора, с которым и была прижита»*; *«Он (Они) выжрали три котлеты, Алена, по-моему, осталась ни при чем»* («Время ночь»). Порой писательница использует это средство для выражения смягченной иронии или презрения к описываемому: *«Сама стояла над ним с салфеткой, наверное, как лакей»* («Время ночь»).

Эвфемистичность в прозе Петрушевской реализуется и через использование эвфемизмов, чтобы заменить «резкое или грубое выражение на более мягкое и благозвучное»³²⁸, в особенности когда прямые наименования связаны с сексуальностью и физиологией человека:

– «свое богатство» вместо «полового члена» эксгибициониста: *«Так однажды смотрел в мою сторону эксгибиционист <...>, он сидит и смотрит на меня, как бы гордясь, утомленно и выразительно, а в руках держит свое богатство. Ужас охватил меня»* («Медея»).

– «нечто жуткое» вместо «полового члена» кобеля: *«Я оглянулась, около меня стоял кобель и жмурился, и у него под животом высунулось нечто жуткое»* («Время ночь»);

³²⁷ Стрельцова Е. А. Языковые особенности художественных текстов В. Токаревой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 3. С. 139.

³²⁸ Якубина Т. Я. Эвфемизмы как фактор реализации принципа вежливости в языке женских изданий (на материале французского языка) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2010. № 1 (5). С. 233.

– «Красная Армия» вместо «менструации»: «Пока мать кормит, часты случаи отсутствия прихода *Красной Армии*, как моя дочь в разговорах со своей еще Ленкой: “*Красная Армия* пришла, на физкультуру не иду”. И многие так обманываются» («Время ночь»);

– «на исходе» и «тает» вместо «половой слабости» мужчины: «зять, скажу я вам по секрету, явно *на исходе*, уже *тает*, отсюда Оксанина ядовитость» («Время ночь»).

Реноминация

Реноминация в качестве важной стратегии феминного дискурса существует в прозе Петрушевской в разных формах:

В цикле лингвистических сказок «Пуськи бятые» Петрушевская пересоздает традиционные системы языка и создает новые слова, вовлекая читателей в языковой эксперимент: «*Калушата присяпали и Бутявку стрямкали*». В рассказе «Тёща Эдипа» Петрушевская создает язык, присущий шизофренику: «*Дан та бонать ка бон вона ка да*» – язык нелогичный, непонятный, который рассказчик назвал «хитрой речью», а окружающие высмеивают. Эти несуществующие слова подразумевают «немоту» женщины, страдающей шизофренией.

Петрушевская реализует реноминацию также с помощью переименования своих персонажей. Например, вместо названия героев по имени употребляет неодушевленные существительные (*город Тернополь, вся Русь*) и оценочные слова с дейктическими лексемами (*этот говорун, этот трус, эта самка, мои дураки, эта попка, этот некто*); в «русской» истории употребляет необычные нерусские фамилии (*Ойку, Йоко Оно, Пульхерия, Майя, Кармен, Мара*) и фольклорно-мифологические имена (*Али-Баба, Сцилла, Харибда, Диана, Лайма, Лир*). Для понимания смысла этих субъективных номинаций требуются ассоциативное мышление, умение видеть аллюзии и реминисценции.

Более того, реноминирование проходит и на интертекстуальном уровне³²⁹. Одним из основных средств является пародия: используется прием десакрализации

³²⁹ Корочкина Д. Н., Коваленко А. Г. Феминный дискурс в творчестве Евгении Некрасовой // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2022. Т. 27, № 4. С. 702.

канона, что позволяет передать авторское отношение (иронию, сочувствие, презрение и т. д.) к героям и описываемой ситуации. Например, Петрушевская использует название фильма «Мост Ватерлоо» в качестве названия своего рассказа, переосмысливая при этом культурный код фильма: романтическая любовь начала XX века заменена крахом мифа о настоящей любви конца века XX-ого. Героиня рассказа баба Оля была красавицей-певицей из оперной консерватории, *«удивительно доброе существо <...>, честная и чистая как горный хрусталь»* (в этом случае героиня рассказа ассоциируется с главной женской ролью в фильме – Майрой, блестящей балериной, чистой и высокоморальной), однако в реальной жизни баба Оля сталкивается с жестокими реалиями, переживая постоянные измены мужа, не чувствуя ни тепла, ни любви (в то время как фильм разворачивается вокруг настоящей любви между Роем и Майрой). Именно в фильме «Мост Ватерлоо» баба Оля увидела все свои мечты, себя и своего мужа, какими они должны быть, и ту жизнь, которую она должна была прожить. Она получила высшее счастье и удовлетворение (пусть иллюзорное и хрупкое). Волшебный мир кино и иллюзии счастья обещают, утешают и поощряют бабу Олю продолжать жертвовать собой, жить *«не для себя, забивая голову чужими делами»*. Писательница не только пародийно реноминирует модус художественности цитируемого классического произведения, но и метафорично указывает на обезболивающий эффект романтических фильмов, которые по сей день все так же функционируют как анестетики для несчастливых женщин. Петрушевская вписывает реноминацию в интертекст и с ироническим пафосом создает в новом контексте «дополнительные коннотативные значения»³³⁰. Эта стратегия нашла свое употребление во многих ее произведениях («Дама с собаками», «Смерть поэта», «Новые робинзоны», «Медя», «Я люблю тебя»).

Таким образом, прозаическим произведениям Петрушевской присущ ряд признаков, которые четко отражают тенденции феминного дискурса:

1. Эллиптичность;

³³⁰ Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной “женской” прозе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, № 2. С. 205.

2. Смещение стилей речи;
3. Интенсификация образности;
4. Сенсорность;
5. Фольклорно-мифологические элементы;
6. Разговорность;
7. Высокая эмоциональность;
8. Эвфемистичность;
9. Реноминация.

3.3 Репрезентация феминного дискурса в прозе Цань Сюэ

Проза Цань Сюэ отличается от предшествующей китайской женской литературы оригинальностью и экспериментальностью, проявляющимися в первую очередь на языковом уровне. Цань Сюэ строит своеобразный словесный лабиринт, откуда читателю трудно выйти. Ее стиль характеризуется исследователями и критиками как «нерациональный», «хаотичный», «алогичный», но при этом «кажущийся нелогичным язык поэтичен»³³¹. Американский писатель Джон Домини (John Domini) указывает на большую символичность и метафоричность прозы Цань Сюэ, отмечая, что писательница в безнадежном мире создает «символический, свежий язык»³³². «Я стремлюсь к ниспровержению существующего языка <...> Я ненавижу речевые клише и хочу создать свой язык»³³³, – говорит Цань Сюэ. Ее желание осуществлять языковой эксперимент неразрывно связано с ее женской идентичностью. По мнению Цань Сюэ, женщины из-за своего маргинального положения в патриархальном обществе ощущают глубокую подавленность от гегемонии маскулинного дискурса, что обуславливает их стремление «обрести свой язык, свою практику и душу»³³⁴. Китайская

³³¹ Дэн С. Путешествие души – условия развития литературы в 90-е годы. Ухань: Народное издательство Хубэй, 1998. С. 245. [邓晓芒. 灵魂之旅——九十年代文学的生存境界. 武汉: 湖北人民出版社, 1998].

³³² Сяо Ю. Обрушение храма – тайна Цань Сюэ. Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу, 1993. С. 4. [萧元. 圣殿的倾圮——残雪之谜. 贵阳: 贵州人民出版社, 1993].

³³³ Цань С. Литературные взгляды Цань Сюэ. Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2007. С. 55. [残雪. 残雪文学观. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007].

³³⁴ Там же.

исследовательница Линь Данья (林丹娅) считает, что текст Цань Сюэ содержит самые примитивные и инстинктивные переживания, которые были сдержаны, подавлены и искажены внешним миром, а дискурсивная практика писательницы ставит себе целью высвободить эти инстинкты и эмоции³³⁵. Для этого она выработала очень необычные и непривычные способы выражения, которые во многом не соответствуют существующим общепринятым дискурсивным нормам.

В китайской критике принято определять литературный язык Цань Сюэ как «бредовый» (梦呓语言), который уходит корнями в глубины подсознания человека и сильно дистанцируется от живой обиходной речи. В «бредовом языке» Цань Сюэ можно выделить ряд лингвопоэтических маркеров феминного дискурса.

Эллиптичность

Цань Сюэ работает с подсознанием и интуицией, раскрывая потаенные глубины внутреннего мира человека. Поэтому эллиптический дискурс с его фрагментарностью и прерывистостью получает большое распространение в прозе Цань Сюэ. Он воплощается в основном на сюжетно-композиционном уровне. Проза Цань Сюэ характеризуется отсутствием традиционной сюжетной линии и композиции, а также насыщенностью скрытыми смыслами и эмоциями. Для их понимания необходимы воображение и ассоциации. Например, в рассказе «Свидание» автор пишет: *«Если на улице засветит солнце, то жуки превратятся в вертолеты»* (要是这会儿外面出太阳，金龟子就变成一架架直升飞机). Это высказывание кажется абсурдным, поскольку ситуации «засветит солнце» и «жуки превратятся в вертолеты» не имеют логической связи. Однако с помощью ассоциативной связи становится понятно, что автор на самом деле выражает образ природы – когда солнце светит, жуки летают и выглядят как вертолеты. В другом предложении *«Как только дверь закрылась, на моей шее появились морщины»* (房门一合上，我的脖子上就显出重叠的皱折) Цань Сюэ раскрывает широкое эмоциональное пространство, для заполнения которого требуются контекст и

³³⁵ Ло Ю. О феминистском сознании в прозе Цань Сюэ // Современная филология. 2007. № 5. С. 95. [罗云飞.论残雪小说中的女权意识.现代语文(文学研究版),2007,(5)].

ассоциативные скачки. Так, «дверь закрылась» обозначает уход мужчины, морщины – это материализованная грусть, «на моей шее появились морщины» можно расшифровать как «мне было очень грустно, потому что мой любимый ушел». В предложении емко и выразительно передается психологическое состояние героини.

Помимо особого внимания к контексту и подтексту (при внешней бессюжетности), эллиптичность в прозе Цань Сюэ проявляется также в открытости финала, незавершенности и неясности развязки. Ее произведения носят «произвольный» характер, в них, как правило, отсутствует логическая ясность. Рассказ «Туман» повествует об изменении поведения членов семьи и семейных отношений с тех пор, как наступил большой туман: мать покинула семью, отец и братья начали вести себя странно, героиня постоянно ищет мать. Общая эмоция произведения – хаос, страх, угнетенность. Финал рассказа: *«У двери плывет что-то сероватое и полукруглое. Там более густой туман»* (一个灰白的半圆在门边飘荡, 探头探脑, 那是一团更浓的雾). Повествование на этом останавливается. Мы не знаем, что/кто у двери, это человек, предмет или призрак? Что «он» делает? «Более густой туман» предвещает пугающую неизвестность. Неясная развязка оказывает эмоциональное воздействие на читателя и погружает его в ощущение потерянности и пустоты. В рассказе «Хижина в горах» героиня уверена, что в горах есть хижина с виноградником, и она не раз описывает ее своей семье. К финалу героиня решает наконец подняться на гору, но повествование вдруг обрывается: *«Лезу вверх, а перед глазами полыхают белые камни. И никаких виноградников, никакой хижины»*³³⁶. Эта концовка ставит под сомнение реальное существование хижины, предлагая читателю широкое пространство для воображения и возможность сделать собственный вывод.

Смешение стилей речи

Смешение стилей речи как отличительный признак феминного дискурса воплощается в прозе Цань Сюэ в первую очередь благодаря встраиванию в

³³⁶ Цань С. Хижина в горах // Азия и Африка сегодня. 1990. № 12. С. 45–47. URL: <http://lib.ru/INPROZ/SUE/hutamong.txt> (дата обращения: 25.11.2023).

«бредовой язык» революционной лексики, такой как «ревком» (革委会), «самореформирование» (自我改造), «обстановка очень хорошая» (形势一片大好), «бунтари» (造反派), «саморазоблачение» (自我暴露), «надо строго остерегаться вражеского саботажа» (要严防敌人的破坏), а также имен с выраженной политической окраской: «Чжан Мецзы» (张灭资, Мецзы – уничтожить капитализм), «Цзян Шуйин» (江水英, типичный образ женщины-руководительницы в социалистической культуре 1960–70-х гг.) и т. д. Революционные слова напоминают нам об ужасе, терроре и насилии во время «десятилетней катастрофы», а «бредовой язык» и вызванная им пугающая атмосфера погружает читателя в еще более глубокий кошмар. Хотя Цань Сюэ не обращается напрямую к историческим и политическим событиям в своих литературных произведениях, проникновение в «бредовой язык» революционной лексики показывает большое влияние политики на психологию и творчество писательницы.

Кроме того, в прозе Цань Сюэ смешивается книжно-письменная речь со стилистически сниженной лексикой, чем достигается парадоксальный и комический эффект, а также передача иронического отношения к пошлости и уродству окружающего мира: «Что за *чертовщина* тут творится? Эм? Катись! У меня приступ *геморроя*! Мама действительно *железная женщина*» (你们到这儿来搞什么鬼名堂的? 嗯? 滚! 我的痔疮发作了!) ”母亲真是一个铁一般的女人) («Мыльные пузыри на грязной воде»); «“Глава района *срет*”, – *почтительно* сказали все люди» (“区长屙屎呢。”大家恭恭敬敬地说) («Улица желтой грязи»). С помощью сочетания противоположных стилей речи в художественной практике писательницы реализуется единство противоположностей: реальности и абсурда, возвышенного и повседневного.

Интенсификация образности

Наиболее характерной особенностью прозы Цань Сюэ является яркая, необычная, сгущенная образность, которая реализуется через различные тропы: метафоры, олицетворения, гиперболы, сравнения и эпитеты.

Вполне справедливо считать художественный мир Цань Сюэ метафорическим. В ее прозе существуют не только метафорические эпитеты, такие как «*подлые* винные пятна» (齷齪的酒渍), «*пылающий* закат» (燃烧着的晚霞), «*влажный* свет» (潮湿的光), «*палящее* солнышко с белыми шипами» (灼人的、长满白刺的小太阳), но и многочисленные метафорические образы, в роли которых часто выступают странно-безобразные образы – ядовитые растения, уродливые животные, трупы животных, гнилые овощи и фрукты, опасные природные явления и т. д. Через такие образы, которые часто вызывают дискомфорт, автор изображает жуткий мир, где властвуют грязь, ложь и смерть и люди живут с постоянным ощущением тревоги и страха. Например: «В тот день шел *сильный* дождь, и *мышь* в доме *загрызла* кошку» (那天落大雨, 房里的老鼠咬死了一只猫); «*Тараканы* очень быстро размножаются. Они всегда поедает масло, рис и овощи, оставляя после себя *фекалии*» (蟑螂繁殖得特别快, 油啦, 米啦, 菜啦, 总被蟑螂吃过了, 还遗下许多粪) («Улица желтой грязи»); «На острых железных шипах стоял ряд *ворон*, и воздух был наполнен резким запахом *трупов*» (一排乌鸦站在那尖尖的铁刺上, 刺鼻的死尸臭味弥漫在空中); «*Фрукты* всегда оказываются *гнилыми*, как только они поступают на рынок: *гнилые* яблоки, *гнилые* груши, *гнилые* апельсины, *гнилые* персики, *гнилые* апельсины, *гнилой* виноград и т. д.» (果子一上市就老是烂的: 烂苹果、烂梨子、烂桔子、烂桃子、烂广柑、烂葡萄等) («Улица желтой грязи»).

Цань Сюэ широко использует олицетворения, что отражает анимистическую тенденцию ее прозы. В ее художественном мире часто происходит одушевление неживых предметов: «*Морщины* одна за другой *ползут* по моему лицу» (皱纹一条又一条地爬上了我的脸) («Вышитые туфли и досада мамы Юань Си»); «*Вся улица* *закрыла* свой *последний* *глазок*» (整条街都闭上了最后一只小眼睛), «*Низенькая* и *ветхая* *лачуга* *извивается* <...>. *Сухая* *трава* на *крыше* *кивала* *прохожим*» (矮小破败的茅屋蠕动起来 <...> 屋顶上枯萎的草向着路人频频点头) («Улица желтой грязи»). Итак, писательница создает яркую, выразительную и

образную картину мира. Кроме того, в ее прозе персонифицируются отвлеченные явления и перцепции: «*Опустошенность ушибла его спину*» (虚空碰痛了他的脊背) («Слуховое окно»); «*Кошмар нападает на хижину, влезает в окно, давит на человека*» (噩梦袭击着小屋，从窗口钻进来，压在你身上), «*Теперь смерть наступает, начавшись с раненой ноги, она ждет, видит, как смерть придет к верхней части тела*» (现在死亡从她的伤腿那里开始了，她等着，看见它不断地向她的上半身蔓延过来) («Старое плывущее облако»). Таким образом, абстрактное явление объективируется, невидимое становится видимым.

Другим часто употребляемым приемом в прозе Цань Сюэ можно считать гиперболу, которая определяется как количественное преувеличение (например, миллион дел), так и образное искажение (например, его ноги – две тонкие палочки). В последнем случае, внешне сближаясь с метафорой, гипербола существенно отличается от метафоры тем, что направлена не на обогащение содержания, но на то, чтобы усилить, подчеркнуть те или иные свойства или черты предмета мысли³³⁷. В массе случаев Цань Сюэ использует гиперболу для чрезмерного преувеличения дефектов тела и для усиления «чернухи»: ужасов жизни, грязи, страданий и мук человека. Например, храп героя настолько громкий, что из-за него встревожились жители всей улицы; когда герой шевелит пальцами ног, вибрирует пол; при вспышке молнии искры взрываются на кончике иглы. Мы знаем, что обычно человек не сильно страдает от укусов комаров, однако не стоит удивляться, если под пером Цань Сюэ герой из-за этого захромает и даже умрет. Не только человек, но и дерево может нервничать, а не просто качаться на ветру. Когда дерево взбесится, листья брызжут искрами.

Гипербола у Цань Сюэ часто доводится до гротеска, который понимается как крайняя, высшая форма гиперболы, характеризующаяся «нарушением границ неправдоподобия и выходом образа за пределы вероятного, деформация образа»³³⁸. В гротеске персонажи Цань Сюэ принимают крайне причудливые, фантастические

³³⁷ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. М., Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 166.

³³⁸ Борисенко Ю. И. Гипербола и гротеск: проблема соотношения понятий // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 5 (17). С. 57.

формы: мать растаяла и превратилась в мыльный пузырь, а сын стал псом, лает и кусает человека («Мыльные пузыри на грязной воде»), отец превращается в волка («Хижина в горах»), юноша оказывается мышью («Мгновение, когда кукушка кукует»), женщина превращается в сову («Капли дождя в трещинах черепицы»), героиня может летать, как птица («Диалоги в рае»). Благодаря сильному искажению образов Цань Сюэ размывает границы между явью и сном и создает крайне жуткую и шокирующую атмосферу.

Если одушевление неживого происходит через олицетворение, то овеществление живого реализуется у Цань Сюэ главным образом через сравнение: «Я похожа на кусок гнилого мяса» (我就像一大块烂肉), «Теперь в глазах моей дочери я похожа на кучу тряпок» (现在在我女儿看起来, 我就仿佛是一堆破布) («Яблони, посаженные в коридоре»).

Сравнение в прозе Цань Сюэ зачастую вступает в симбиоз с метафорической ассоциацией, служа важнейшим способом передачи образной осязаемости реалий. Цань Сюэ склонна создавать непривычные ассоциативные связи между предметом и образом, чтобы максимизировать художественную образность и вызвать у читателя новые, необычные впечатления: «Глаза всегда опухают, как чесноки» (眼睛总是肿得像个蒜) («Печальные мысли Амэй в солнечный день»); «Вся нога опухла, как свинцовый столб» (整条腿肿得像根铅柱) («Хижина в горах»); «Ее правая нога кровоточит, как красная лента» (她的右脚流着血, 像一条红色的带子); «Его страсть подобна магме под землей» (他的热情像地底的岩浆) («Дар темной Матери-Земли»); «Шестерни, как стая птиц, взлетели в небо» (齿轮像一群小鸟一样朝空中飞去) («В диком поле»); «Закат горит огнем» (晚霞就好像燃烧的大火) («Диалоги в раю»). Сравнения у Цань Сюэ получаются очень яркими и причудливыми, часто выходя за рамки шаблонного мышления. Это уже больше, чем прием остранения, это средство создания абсурда. Так, земля может быть сравнена со шкурами плюшевых зверей, сердце – со сморщенным кислым лимоном, кровь уподобляется ярко-красной пиявке («Диалоги в раю»), лицо

сопоставляется с саваном («Лошадь»), луна похожа на плюшевого монстра («Слуховое окно»).

В прозе Цань Сюэ наблюдается частое обращение к зооэпитетам, под которыми понимается «образ животного, в котором есть признаки, характеристики, ассоциации, реализованные в языковой форме»³³⁹. Зооэпитеты в мире Цань Сюэ функционируют главным образом на уровне сравнения и метафоры, являясь важным средством образной характеристики персонажей. Часто с помощью зооэпитетов достигается комический эффект: «Лао Гуань выскользнул из комнаты, как *кошка*» (老关像猫一样从内房溜出来) («Бык»); «В день собрания все эти негодяи опоздали и, придя, ворвались в зал, как *бешеные псы*, испачкав ковер и выломав двери» (开会的那天, 这伙无赖个个迟到, 来了之后, 又疯狗一样冲进会议大厅, 把地毯弄脏, 把门都撞坏) («Художники и старик-губернатор, прочитавший романтику»); «Оказалось, что жена – *мышь*. Она тихая, всегда что-то хрустит» (原来老婆是一只老鼠。她静悄悄的, 总在“嘎吱嘎吱”地咬啮着什么东西) («Старое плывущее облако»); «Тощий Сы Е, стоя рядом с ней, выглядит очень забавным, как *старая обезьяна*» (瘦小的四爷同她站在一起时显得很滑稽, 就像一只老猴子), «Ночью Сы Е изредка чувствует, что он, как *вьюн*, проворен» (有时在夜色中四爷感到自己像泥鳅一样灵活), «Ему казалось, что он стал *тутовым шелкопрядом в коконе*» (他感到自己成了一只作茧的蚕) («Апокалиптическая любовь»).

Сенсорность

Для прозы Цань Сюэ характерна высокая частотность сенсорных предикатов. Сенсорные маркеры усиливают образность описываемого. Цань Сюэ обладает богатым словарным запасом, связанным с чувственным восприятием окружающей действительности. Например: «*С его волос упала зеленая бутылочная муха размером со скарабея*» (一只像金龟子那么大的绿头苍蝇从他头发里掉下来) («Улица желтой грязи»). В приведенном примере главную роль играет зрительное

³³⁹ Айшат С., Джелаон А. Анималистические эпитеты в языке дивехи // Язык. Общество. Медицина: сборник материалов конференции, 14 ноября 2019 года. Гродно: Гродненский государственный медицинский университет, 2020. С. 52.

ощущение, через детализированное описание цвета, формы и движения выражен яркий образ мухи, который вызывает сильное отвращение и страх.

В произведениях Цань Сюэ многочисленны слова, описывающие неприятные запахи: «Ветер дует с гор, неся *вонь шкуры*» (风是从山里面吹来的, 风里夹着兽皮的臊味) («Диалоги в рае»), «Она с курами живет в одной комнате, поэтому от нее *пахнет куриным дерьмом*» (她和那些鸡住在一间房里, 所以身上有股鸡屎味) («Младший брат»), «Когда они разговаривают, *пахнет серой*, что заставляет Лизу вздрогнуть» (当他们说话的时候, 就有阵阵硫磺气味传来, 令丽莎颤栗不已) («Последний любовник»). Запах в прозе Цань Сюэ весьма важен для характеристики окружающей среды и психологии героев, он оказывает сильное эмоциональное воздействие на читателя, выполняя в то же время метафорическую и символическую функцию.

Художественный мир романа «Улица желтой грязи» можно назвать «музеем отвратительных запахов»: «Воздух наполнен *острым трупным запахом*» (刺鼻的死尸臭味弥漫在空中), «В здании постоянно идет *вонь из туалета*» (楼里面又总是有一股茅厕的臭臊气), «Сажа падает с неба, как мусор, *пахнет сульфаниламидными таблетками*» (黑色的烟灰像倒垃圾似地从天上倒下来, 那灰咸津津的, 有点像磺胺药片的味道). Через эти бытовые запахи, которые вызывают отвращение и страх, метафорически выражается смерть, отчаяние, разрушение и т. д.

Цань Сюэ особенно чувствительна к звукам, об этом свидетельствует высокочастотное использование ономапои – «приблизительное воспроизведение природного звучания напоминающими его звуками речи»³⁴⁰. В одном только рассказе «Слуховое окно» встречаются десятки разных ономапои: хуа-хуа (шум текущей воды), хе-хе (злой смех), чжи-я-чжи-я (скрип двери), щелк-щелк-щелк (стук зубов), га-га (звук хруста костей), дин-дин-дин-дон (звук постукивания пальцами), дан-дан-дан (колокольный звон), дин-лин (звук будильника) и т. д.

³⁴⁰ Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. М.: Азбуковник, 2007. С. 275

Ономатопея имеет огромный экспрессивный потенциал, придает «нарративу-сну» и «бредовому языку» черты, присущие народному фольклору и детской сказке – фонетическую изобразительность и выразительность: «Сильный дождь хлещет по их клеенчатым плащам, звеня “ных-ных-ных-ных...”» (大雨打在他们的油布雨披上, “蓬蓬蓬蓬.....”地响个不停), «“Тик-так, тик-так...”, со звуком “щелк” упала сосулька» (“滴滴答、滴滴答.....”一根通天冰柱“咔嚓”一声断裂了) («Мои дела в том мире»); «Я услышала позади себя шаги “дон-дон”» (我听见了背后“咚咚”的脚步声) («Диалоги в рае»). Кроме того, ономатопея ритмизирует речь, приближая прозу к песне: «На замерзшем кладбище танцуют рыжие белки, огненные хвосты похожи на большие горящие свечи. “Дин-Дин-Дин-Дон, Дин-Дин-Дин-Дон!”» (在冰封的墓地里, 有红松鼠的舞蹈, 火红的尾巴如雪地上燃着的大蜡烛。“丁丁丁丁冬, 丁丁丁丁冬!”) («Слуховое окно»).

Цань Сюэ уделяет огромное внимание цветовой сфере. Помимо обычных цветов в ее произведениях существуют цвета странные, некрасивые, такие как «мышинный цвет» (老鼠色) и «ржавый цвет» (铁锈色): «Ржавые облака неподвижно висят над крышей, похожей на сломанный зонт» (铁锈色的云凝然不动地悬在烂雨伞般的屋顶上) («Улица желтой грязи»). Цань Сюэ способна к цветовому сочетанию для создания причудливого образа: «Как только он начал рассказывать, он не мог остановиться. В бледно-зеленом дыму были видны его розовые, большие зубы, а его коричневые губы непрестанно шевелились» (他一诉说起来绝没个完。淡青的烟雾里显出一口粉红的大牙, 褐色的唇蠕动着) («Мгновение, когда кукушка кукует»). Цветообозначения в ее прозе обладают важным символическим значением. В рассказе «Хижина в горах» левый глаз сестры «зеленеет». Здесь зеленый цвет не только изображает странность образа сестры, но и подразумевает, что атмосфера наполнена напряжением и тревогой.

Серый цвет часто используется Цань Сюэ для описания домов, улиц и неба, отражая мрачность и безжизненность жизни, символизируя внутреннюю подавленность и отчаяние персонажа: «Солнце всегда висит в сером уголке неба,

излучая металлический смертоносный свет» (小太阳永远在那灰蒙蒙的一角天空里挂着, 射出金属般的死光) («Улица желтой грязи»), «Площадь выглядит серой, я смотрела несколько раз, но так и не видела, где ее семья» (广场那边灰蒙蒙的, 我看了好几遍, 还是没看到她说的“家”在哪里) («Фототрофное движение». Другим цветом, который часто употребляет писательница, является красный. В ее прозе существует множество его оттенков, каждый из них имеет свою символику, являясь своеобразным выразителем мировидения. Цань Сюэ ассоциирует «красный цвет» (大红) с огнем, подразумевающим «жизненную силу, выбирающуюся из ада» (挣脱地狱钳制的生命力). «Красно-золотой цвет» (金红) напоминает о вечерней заре, символизирует внутреннее стремление и энтузиазм человека. «Водно-красный» (水红), по мнению Цань Сюэ, наиболее близок к природе и пробуждает фантазию. «Розово-красный» (玫红) связан с образом Анны Карениной и ее благородством, для писательницы это символ «решиительности и красоты зрелости» (一种成熟到极致、决绝的美) («Фототрофное движение»).

Цань Сюэ склонна создать непривычную связь колоративов и предметов, стремясь к «неэстетичному сочетанию», например, кроваво-красное солнце, бледная луна, темно-зеленое лицо и т. д. В результате чего художественная образность в ее прозе представляется особенно сильной и яркой. В то же время связь цвета с эмоциональной сферой позволяет автору передать уточненные чувства и эмоции: «Кроваво-красное солнце садится за горизонт над озером. Вокруг перелетают черные водоплавающие птицы» (血红的太阳正要从湖的尽头那里落下去。一些黑色的水鸟在乱飞) («Дар темной Матери-Земли»). Яркий контраст кроваво-красного и черного создает ощущение пустоты и приближения апокалипсиса, передавая глубокую грусть и одиночество персонажа.

Также для творчества Цань Сюэ характерна синестезия, которая раскрывает горизонтальные соответствия между различными чувствами (например, запах и слух) – метафорическую ассоциацию – и является одним из наиболее емких средств выражения целостности действительности. Посредством данного приема автор

пробуждает межчувственное воображение читателя, проводя связи между осязанием, запахами, вкусами, звуками и зрительными образами. Таким способом строятся странно-безобразные образы, оказывающие необычное эстетическое воздействие на читателя.

В мире Цань Сюэ особенно выражена причудливая зрительная синестезия, которая в сочетании с другими чувственными восприятиями помогает ощутить невидимое и неслышимое: *«Звук лопающихся пузырей тонкий»* (水泡破裂的响声是纤细的) («Два неизвестных личностей»); *«Ее голос липкий, как пиявка»* (她的声音像蚂蟥一样黏糊糊的) («Капли дождя в трещинах черепицы»); *«Как только мои слова вырвались, они превратились в липкую жидкость и прилипли к подолу одежды»* (我的话一吐出来就凝成一些稀糊糊，粘巴在衣襟上面) («Туман»); *«Когда ты молча смотришь на меня, воздух становится чистым и слегка голубым»* (你静静地看着我不说话，那气流就变得纯净而微微发蓝) («Диалоги в раю»); *«Услышанная мелодия словно ледяные сосульки, застывшие на губах»* (那支曲子像冰柱儿似的冻结在她的嘴唇上面了) («Старое плывущее облако»).

Фольклорно-мифологические элементы

Повтор как важный принцип организации фольклорного текста часто используется женщинами-авторами. Этот прием фигурирует в прозе Цань Сюэ прежде всего в активном употреблении редупликации. Наиболее часто встречающимися моделями редупликативов являются модель АА-прилагательное – напр., «薄薄的» (тонкая), модель АА-наречие – напр., «痴痴地» (увлеченно), модель АВВ-прилагательное – напр., «黏糊糊的» (липкий), модель АВАВ-глагол – напр., «一闪一闪» (мерцает) и модель ААВВ-прилагательное – напр., «红红绿绿的» (красный и зеленый)³⁴¹. Редупликаты, обладая не меньшей экспрессивностью, не только вносят в речь ритмичность и мелодичность, но и придают тексту разные стилистические и эмоциональные оттенки, отображая языковые сущности эмоционального отношения субъекта речи к элементам внешнего или внутреннего

³⁴¹ А – первый компонент лексической единицы (редупликант), В – второй компонент (редупликатор).

мира человека³⁴². В связи с этим следует особо отметить модель А 来 А 去-глагол (А – глагольное слово, «来 и 去» обозначают «взад и вперед/туда и обратно»). Например, Цань Сюэ высокочастотно использует «走来走去» (ходить взад-вперед), «游来游去» (плавать туда и обратно), «踱来踱去» (расхаживать), «跑来跑去» (бегать туда-сюда), чтобы выразить сильное чувство тревоги и беспокойства героев: «Я *хожу взад и вперед* по улице, потому что боялся находиться и в толпе, и дома. Обе эти ситуации сводят меня с ума» (我在大马路上走来走去, 因为我害怕进入人群, 也害怕呆在家里, 这两种情境都令我发狂) («Переписки Чанъянь на улице Мао со своей тетей»); «Они уже давно ушли, но она все еще была не в себе, *расхаживала* по комнате» (那些人走了好久, 她还魂不守舍地在屋里踱来踱去的) («Край»).

Повтор работает и на содержательном уровне, чаще всего в диалоге и внутреннем монологе персонажа. В этом контексте он выступает как «навязчивое повторение», похожее на бред шизофреника. Через этот прием психологическая напряженность доводится до максимума. Например:

«*Пресс-папье на стекле было сломано*», он поднял кроваво-красные глаза и тайком посмотрел на нее.

<...>

«*Пресс-папье сломалось*, кто это сделал?» Он заговорил в углу, громко жуя.

<...>

«... Вчера я в панике *сломала пресс-папье*, просто чтоб ускользнуть рыблюдоеда ...»

<...>

«Вчера ты *сломала пресс-папье*, то, что с головой льва, сдержи себя». Он снова перешел к этой теме («В диком поле»).

В процитированном примере механический повтор одной и той же фразы похож на сонный бред, он действует не столько на сюжетообразующем уровне,

³⁴² Мехеда М. И. Прагмастилистические функции редупликативов в художественном функциональном стиле (на материале произведений современных русскоязычных и англоязычных авторов) // *Lingua Mobilis*. 2009. № 5 (19). С. 14.

сколько на психологическом. Бесконечное повторение отражает паранойю и эмоциональное перенапряжение героя, а также его тревоги и бессилие перед окружающим миром (супруги живут в жуткой атмосфере, наполненной запахом смерти – в комнате есть змеи, скорпионы, кровь, скелет. Но муж безостановочно говорит о разбитом пресс-папье). Подобные эпизоды можно найти во многих произведениях Цань Сюэ. Так происходит суггестивное и гипнотическое воздействие на читателя. «Произвольные» повторы, по словам Цань Сюэ, являются важным для нее способом формирования нового стиля, чтобы «освободиться от ограничений существующего языка и писать на своем собственном языке»³⁴³.

Традиционная культура южного Китая «у чу» (巫 楚 文 化)³⁴⁴ и западноевропейская модернистская поэтика оказали большое влияние на литературное творчество Цань Сюэ, о чем свидетельствует ряд мифологических образов, мотивов и сюжетов китайского и западного происхождения.

Культура «у чу», наполненная мистическими религиозно-мифологическими традициями, отличается меньшей рациональностью, большей романтичностью, фантастичностью и духовностью. Присущее культуре «у чу» мифологическое мышление формирует особое художественное мировоззрение Цань Сюэ. Символическая речь, хаотичный хронотоп, басенные и фантастические фабулы – все эти характерные особенности литературы «у чу» находят наглядное отражение в прозе Цань Сюэ. Кроме того, на ее творческий стиль оказала значительное влияние бабушка. Она, по словам писательницы, женщина немножко нервная, любила колдовать и была похожа на ведьму из китайской мифологии. Ночью бабушка часто держала в руках деревянную палку и, что-то бормоча себе под нос, изгоняла бесов. Сюжет колдовства и связанные с ним мистические элементы можно наблюдать во многих произведениях Цань Сюэ. Писательница была близка с бабушкой, в детстве слушала ее мифы, легенды и сказки, которые впоследствии стали источником творческого вдохновения. Кроме того, во многих женских

³⁴³ Цань С. Писать ради мести: беседа с Цань Сюэ. Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2008. С. 35. [残雪. 为了报仇写小说: 残雪访谈录. 长沙: 湖南文艺出版社, 2008].

³⁴⁴ Культура «у чу» – традиционная культура и народные традиции в южной Китае. Она распространена и популярна в родине Цань Сюэ – в провинции Хунане.

образах, созданных Цань Сюэ, можно увидеть черты образа ведьмы из китайской мифологии.

В ее произведениях прослеживается и влияние древнегреческой мифологии. В рассказе «Хижина в горах» обыгрывается образ Сизифа: постоянные неудачи в попытке героини подняться на гору и найти несуществующую хижину ассоциируются с сизифовым трудом – безрезультатной работой и вечными муками³⁴⁵. Тем самым автор поднимает в рассказе экзистенциальный вопрос о смысле жизни: обречено ли человеческое бытие на нелепость и бессмысленность?

Оборотничество как часто встречающийся мотив западной мифологии также существует в произведениях Цань Сюэ. В рассказе «Мыльные пузыри на грязной воде» мотив оборотничества воплощается через превращение героя в пса, в рассказе «Хижина в горах» – через превращение отца в волка, в рассказе «Мгновение, когда кукушка кукует» в роли оборотня-мыши выступает юноша, в повести «Старое плывущее облако» в мышь превращается жена героя. Через мотив оборотничества Цань Сюэ показывает, как жестокие реалии современного мира искажают человеческую природу.

Итак, мы можем перечислить ряд дискурсивных особенностей прозы Цань Сюэ, которые отчетливо отражают тенденции феминного типа письма:

1. Эллиптичность;
2. Смещение стилей речи;
3. Интенсификация образности;
4. Сенсорность;
5. Фольклорно-мифологические элементы;

3.4 Сравнительно-типологический анализ особенностей феминного дискурса в прозе Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ

Анализ прозаических произведений Людмилы Петрушевской и Цань Сюэ

³⁴⁵ Крылова С. И. «Извечное одиночество души»: Франц Кафка и Цань Сюэ // Китайско-белорусские языковые, литературные и культурные связи: история и современность: материалы международной научной конференции, 17–18 мая 2019 года. Минск: Белорусский государственный университет, 2019. С. 197.

позволяет выделить следующие лигвопоэтические маркеры феминного дискурса, которые являются общими для их прозы: эллиптичность, смешение разных стилей, интенсификацию образности, сенсорность и присутствие фольклорно-мифологических элементов. При этом писательницы используют разные приемы и стратегии для реализации этих особенностей, различия которых демонстрируют индивидуальный стиль двух авторов.

Эллиптичность

Эллиптичность как один из важнейших маркеров феминного дискурса проявляет себя в текстах как Петрушевской, так и Цань Сюэ. Для Петрушевской эта особенность реализуется прежде всего на синтаксическом уровне, за счет избытка эллиптических и парцеллированных конструкций. Это связано с разговорностью и высокой эмоциональностью прозы Петрушевской. Парцелляция и эллипсис, с одной стороны, представляют собой типичное явление для устно-разговорной речи, с другой стороны, являются важными способами повышения экспрессивности текста. С помощью эллиптичности в тексте формируются эмоционально-смысловые лакуны, которые читатели могут заполнить сами. Однако в произведениях Цань Сюэ эллиптические и парцеллированные структуры встречаются редко: писательница предпочитает длинные, структурно полные предложения.

Эллиптичность текста на сюжетно-композиционном уровне реализуется у обеих писательниц. В их произведениях часто встречается открытая структура, в особенности открытый финал. Недосказанность концовки предполагает неоднозначность смысла произведения и возможность сделать собственный вывод. Кроме того, эллиптичность воплощается в прозе Цань Сюэ и в бессюжетной структуре произведения и ориентации на контекст и подтекст (когда смысл – ассоциативно – восстанавливается из контекста). Это напрямую связано с ее творческим стилем – «бредовым» нарративом. В повествовании наблюдается большое количество абсурдных выражений, нарушающих логические связи, но в них можно найти внутреннюю логику и актуализировать скрытые смыслы через ассоциативные связи. Наряду с этим проза Цань Сюэ нарушает классическую

структуру литературы, включающую в себя завязку, развитие, кульминацию и развязку, характеризуется отрывочностью, прерывистостью и дискретностью. Таким образом в тексте формируется огромное ассоциативное пространство.

Смешение разных стилей речи

Общим для прозы Петрушевской и Цань Сюэ является смешение разных стилей речи. Благодаря этому приему писательницы могут выражать отношение к социальной реальности своей эпохи. Сочетание высокого и низкого стилей в их произведениях часто создает комический эффект и является важным способом изображения абсурдности и парадоксальности окружающего мира. У Петрушевской эта особенность реализуется в основном в употреблении нецензурных выражений в речи интеллигентов, у Цань Сюэ «престижные» слова помещаются в речь малообразованных людей. Использование революционной лексики в прозе двух писательниц связано с их «психологической травмой» в революционную эпоху. Петрушевская вводит такую лексику в повседневную речь персонажа, чтобы выразить ироническое отношение к действительности. А Цань Сюэ использует революционную лексику в сочетании с ее своеобразным «бредовым языком» в целях создания устрашающей атмосферы и доведения ее до крайности.

Интенсификация образности

Насыщенная яркая образность является характерной чертой прозы Петрушевской и Цань Сюэ. В произведениях русской писательницы она воплощается чаще через прием сравнения и многообразие инвектив. У китайской писательницы наравне со сравнением важную роль играют метафора, олицетворение, гипербола и зооэпитет. Прием сравнения выполняет разную функцию у двух писательниц: в произведениях Петрушевской сравнение используется при описании чувств героини, в то время как в прозе Цань Сюэ сравнение способствует образной характеристике персонажа и, самое главное, реализует овеществление живого. В авторском описании у Петрушевской превалирует негативно-оценочная характеристика героев, в этом помогают многообразные инвективы. Заметим, что в ее инвективах происходит гендерная

дифференциация: инвективы, адресуемые мужчинам, чаще всего задевают дефицит их нравственности, а инвективы по отношению к женщинам, как правило, касаются их внешности, возраста и сексуальности. При этом в женских инвективах высокочастотно встречаются зоонимы, используемые с целью передачи презрительного и иронического отношения. У Цань Сюэ широкое использование метафорических эпитетов и образов обеспечивает важную для нее метафоричность и образность текста. С помощью олицетворения происходит одушевление неживых предметов, что отражает анимистическую концепцию ее прозы. Гипербола (как количественное преувеличение и образное искажение) активно используется Цань Сюэ при характеристике персонажа и окружающей действительности. Зооэпитеты, основанные на сравнении и метафоре, способствуют созданию яркого и живого образа персонажа.

Сенсорность

Общим в прозе Петрушевской и Цань Сюэ является также усиленная сенсорность. Сенсорное восприятие, опираясь на чувственный опыт, позволяет интерпретировать объективную действительность. Петрушевская отдает предпочтение бытовым запахообозначениям и цветообозначениям для передачи разнообразных и уточненных чувств героев. Цань Сюэ предпочитает активизировать все сенсорные каналы перцептора и взаимодействие между ними. Так, в ее произведениях существуют разнообразные ономаптоеи, цветообозначения и слова, описывающие запахи. Синестезия занимает важное место в повествовании Цань Сюэ, пробуждая воображение читателя и доводя художественную яркость текста до крайности. Сенсорные маркеры в мире Цань Сюэ имеют большое символическое значение, способствуя созданию необычного, экзотического образа мира.

Фольклорно-мифологические элементы

Фольклорно-мифологические элементы занимают важное место в прозе как Петрушевской, так и Цань Сюэ. Повтор как распространенный стилистический прием в фольклорном тексте часто встречается в произведениях обеих писательниц. Он фигурирует на разных уровнях: лексическом, содержательном и

сюжетно-композиционном. В текстах Петрушевской лексические повторы используются главным образом в диалогах и во внутренней речи героев, являясь важным средством повышения интенсивности эмоций. В текстах Цань Сюэ лексические повторы выступают как редупликации, которые усиливают ритмичность текста и выполняют эмотивную функцию, передавая чувства героев. Повтор на содержательном уровне у Петрушевской проявляется в многократном повторении символического образа. Содержательное повторение у Цань Сюэ характеризуется навязчивостью, вязкостью и обрывочностью, напоминая бред шизофреника.

Повтор на сюжетно-композиционном уровне характерен только для прозы Петрушевской, он отражается в дублировании композиционных элементов в начале и в конце произведения, а также в повторении сюжетных эпизодов.

На творчество Петрушевской и Цань Сюэ оказывает большое влияние мифология. Она проявляется в использовании мифологических образов, сюжетов и мотивов. Своеобразие мифологизации прозы Петрушевской состоит в неразрывной связи с реноминированием на интертекстуальном уровне. Писательница переосмысливает, преобразует и адаптирует античные мотивы, образы и сюжеты к современной действительности, раскрывая таким образом вечные проблемы женского существования. Мифологические коды в прозе Цань Сюэ направлены на реализацию «бредового» нарратива. С помощью отсылок к древнекитайской и древнегреческой мифологии писательница строит иррациональный мир – абсурдный, мистический, символический.

Помимо вышеуказанных общих лингвопоэтических маркеров феминного дискурса, существуют черты, которые характерны для прозы Петрушевской, но не нашли отражения в текстах Цань Сюэ:

Разговорность

Разговорность наглядно проявляется в прозе Петрушевской. Ее произведения изобилуют обиходно-разговорной, просторечной, сленговой и бранной лексикой, фразеологическими оборотами и диалогической речью. И автор, и персонажи захватывают слова из живой речи и бытовой жизни, потому что их волнует

происходящее в реальном мире.

Эмоциональность

Высокая экспрессивность произведений Петрушевской достигается за счет активного использования междометий, диминутивов, элативов, нескольких прилагательных подряд и риторических фигур (восклицаний и вопросов) – типичных средств аффективной речи.

Эвфемистичность

Другим отличительным признаком, присущим прозе Петрушевской, является эвфемистичность. Писательница часто употребляет эвфемизмы, вводные слова и модальные конструкции, выражающие степень неопределенности говорящего. Эвфемизмы используются во избежание прямого упоминания физиологии, сексуальности и частей тела человека, связанных с «телесным низом». Порой под защитой эвфемистичности автор выражает скрытую интенцию – ироническое отношение к описываемому.

Реноминация

Реноминация представляет собой одну из важнейших языковых стратегий Петрушевской, основными формами ее реализации является создание нового слова и переименование героев. Несуществующие слова и необычные имена создают эффект остранения и дают автору возможность говорить на собственном языке и по-своему интерпретировать окружающую действительность. Кроме того, Петрушевская реализует реноминацию на интертекстуальном уровне. Переосмысляя культурные коды классики через десакрализацию канона и адаптацию цитируемого классического произведения к действительности, автор выражает отношение к современному обществу и эпохе.

Итак, девять типичных характеристик феминного дискурса нашли явное отражение в произведениях Петрушевской, но только пять – в текстах Цань Сюэ. Так что можно сказать, что на дискурсивном уровне «феминные» маркеры в прозе Петрушевской проявляются сильнее и ярче, чем в прозе Цань Сюэ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено сравнительно-типологическому анализу творчества Петрушевской и Цань Сюэ в контексте развития «женской прозы» в русской и китайской литературах. Результаты исследования позволяют прийти к заключению, что, несмотря на этнические, исторические и культурные различия и индивидуальные авторские стили русская и китайская «женская проза», представленная текстами Петрушевской и Цань Сюэ, демонстрирует сходство в организации хронотопа, тематическое родство (доминирование темы семьи, личной женской истории и телесности), значительное соответствие в типологии женских образов и маркерах феминного дискурса.

Ниже представлены основные выводы исследования.

К первой главе:

В теоретическом поле современного литературоведения существуют три основных понятия, связанных с женским литературным творчеством: «женская литература», «женская проза» и «женское письмо».

Термины «женская литература» и «женская проза» в гендерном контексте начали активно применяться с 1980-х годов. Эти понятия рассматриваются как взаимозаменяемые и могут быть определены с двух точек зрения: в широком (биологическом) и узком (гендерном) аспекте. Каждый из этих подходов имеет свою теоретическую обоснованность.

В нашем исследовании эти понятия использованы и в биологическом понимании – для изучения истории женского литературного творчества и его преемственности, и в гендерном – для анализа его современного состояния и разграничения «женской прозы» и жанра «дамского, розового романа». При анализе произведений Петрушевской и Цань Сюэ было использовано понятие «женская проза» в гендерном смысле.

Концепция «женского письма», введенная французским теоретиком Э. Сиксу в 1970-х годах, представляет собой способ самовыражения женщин, Ключевые категории которого – описание женского опыта, женской телесности и бессознательного как проявления женской субъективности. С помощью этого

способа угнетенная женская «другость» приобретает статус самостоятельного субъекта. Кроме того, «женское письмо» понимается как особая концепция текста, предоставляющая методологическую основу для децентрации преобладающего маскулинного дискурса и выявления лингвопоэтических маркеров феминного дискурса.

Опираясь на рассмотренные выше концепции, мы сравнили историю развития русской и китайской женской литературы и сделали следующие выводы:

Женская литература развивалась в Китае начиная с XI–VI веков до н. э., в России – со второй половины XVIII века. Тем не менее в истории русской и китайской женской литературы были два периода подъема, пришедшиеся на примерно одни и те же периоды, а именно на рубеж XIX–XX веков и 1980–1990-е годы.

Разность социально-исторических условий и национальное своеобразие обусловили некоторые различия в развитии женской литературы двух стран (это связано с кругом женщин, занимающихся литературой, формой женского участия в литературе, жанрами женской литературы, воздействием зарубежных культур, процессом профессионализации литературного труда женщин и ролью литературных кружков в женском творчестве). Однако определяющим является сходство, проявляющееся в подъеме женской литературы соответственно с развитием женской субъектности, внимании к образу женщины и ее экзистенциальному состоянию, автобиографичности и тяготении к автофикшн. Это свидетельствует о совпадении основных тенденций развития женской литературы в России и Китае.

Ко второй главе:

В результате сравнительного исследования творчества Петрушевской и Цань Сюэ в контексте «женской прозы» конца XX века были выявлены следующие соответствия:

– *С точки зрения образостроения.* Обе писательницы отвергают классический образ женщины и канонический образ «идеализированной женщины» в соцреалистической литературе. Их стратегия создания женских

образов – «аннигиляция» женского начала (намеренное уничтожение традиционных представлений о женщине и женственности).

– *С точки зрения организации хромотопа.* Обе писательницы осознанно стоят в оппозиции классическому хромотопу и макронарративу. Для хромотопа их прозы характерна антихронологическая структура повествования. Кроме того, значимую роль в их текстах играют дом и двоемирие – как важные пространства для раскрытия частной и внутренней жизни женщины.

– *С точки зрения выбора тем.* Петрушевская и Цань Сюэ предпочитают «малые» темам дома и семьи «большим» темам, связанным с политикой и историей. При этом семья для их героинь – место не созидающее, а разрушающее. Обе писательницы стремятся деконструировать традиционные семейные модели.

– *С точки зрения проблематики.* Особое место в прозе Петрушевской и Цань Сюэ отводится проблемам женской телесности и сексуальности. Внимание к женской телесности, связанной с бессознательным, отражается прежде всего в репрезентации различных заболеваний, от которых страдают их героини. Самая распространенная «женская» болезнь – психическая аномалия.

– *С точки зрения образостроения:*

Самые разные женские типажи в прозе Петрушевской можно отнести к архетипу несчастливой женщины. При этом писательница раскрывает глубинные социокультурные причины несчастья своих героинь, придерживаясь принципа жизнеподобия: попытка конструировать женскую идентичность и образ счастья в патриархальном дискурсе, псевдоэгалитарная установка и кризис маскулинности в позднесоветском обществе, проявляющийся в неспособности мужчин к ответственным отношениям и полноценной самореализации.

Стратегия «аннигиляции» в прозе Цань Сюэ реализуется по более радикальному сценарию: архетипичный образ женщины у Цань Сюэ – женщина, безобразная и телом, и духом. Ключевой принцип поэтики Цань Сюэ – антиэстетика, позволяющая ей деконструировать традиционные эстетические каноны и представлять искаженную картину привычной реальности.

В отличие от Петрушевской, Цань Сюэ игнорирует социальную проблематику и дискредитированная женщина в ее прозе подвергается метафоризации и инструментализации. Образ безобразной женщины в прозе Цань Сюэ – намеренный вызов патриархальной поэтике.

– С точки зрения организации хронотопа:

В прозе Петрушевской приоритет частной жизни над историческим контекстом приводит к размыванию конкретики времени и места действия. Акцент на динамике женской психологии определяет фрагментарность и нелинейность структуры хронотопа. Своеобразие хронотопа у Цань Сюэ заключается в полном стирании границ между реальностью и фантазией. Для этого она активно использует прием сновидения. Ее повествование часто устроено как соединение беспорядочных и безумных снов.

Что касается хронотопа «дом», то Петрушевская рассматривает его и с традиционной точки зрения – как место выживания и спасения, и с феминистской – как символ женского заточения (enclosure) и побега (escape). Через хронотоп дома Петрушевская раскрывает страдания «запертой женщины» своей эпохи. В произведениях Цань Сюэ «дом» обладает значительным символическим значением, с одной стороны, подразумевая внутренний порядок, который героини стараются защищать от вторжения чужого человека, с другой – несвободу человека в нашем мире. Писательница описывает амбивалентные чувства героинь к «дому»: стремление сохранить ценность своего внутреннего образа, ассоциирующегося с ним, и одновременно желание преодолеть его замкнутость и несвободу.

Двоемирие в произведениях Петрушевской – это мир живых и мир мертвых, мир реальный и вымышленный. Способы перемещения между этими мирами разнообразны. Этот хронотоп позволяет писательнице поднимать «женские вопросы» до метафизического уровня и выполняет компенсаторную функцию: существование «другого» мира дает героиням/читателям возможность рассматривать свою жизнь с другой стороны. Двоемирие у Цань Сюэ – это реальный мир и подсознательный мир. Они вечно противопоставлены друг другу, воплощая борьбу между плотью и духом. При этом мир подсознания оказывается

более красивым и важным, но одновременно хрупким. Зеркало часто становится мостиком, связывающим эти миры.

– *С точки зрения темы семьи:*

В прозе Петрушевской описывается катастрофический кризис советской модели семьи. Семья для ее героинь – место, где «увечиваются» страдания матери в дочери. Кроме того, писательница воспроизводит новый тип семьи в советском обществе – «женский», раскрывая при этом иллюзии «матриархата» в нем, а также феномен «гегемонной маскулинности» и кризис маскулинности в поздне- и постсоветском обществе.

В произведениях Цань Сюэ семья и семейные отношения рассматриваются на экзистенциальном уровне и в самых деструктивных формах. В семье сконцентрировано все зло, а появление зла связано с другим вопросом экзистенции – несвободой личности. С помощью этой темы Цань Сюэ показывает вечное одиночество человека и его отчужденность в нашем мире.

– *С точки зрения телесности и бессознательного:*

Петрушевская уделяет особое внимание феномену женского безумия и образу безумной женщины и рассматривает их в социально-психологическом контексте. Безумие – это ответ страдающей женщины на невыносимую тяжесть жизни. Через создание образа безумной женщины писательница реализует антипатриархальную стратегию и одновременно стратегию «уклонения и маскировки» (evasions and concealments) женского письма.

В прозе Цань Сюэ тело женщины, в особенности ее телесные страдания имеют большее метафорическое значение, намекая на жуткость реальной жизни. Кроме того, болезни и боль служат мостом между телом и душой. Безумие обозначает жизненную энергию, сумасшедший – это скорее человек с богатым духовным миром.

В описании женской сексуальности проза Петрушевской характеризуется антиромантизацией и антиэротичностью, и направлена на разоблачение серьезной социальной проблемы – сексуальной эксплуатации женщин. В произведениях Цань Сюэ ярко выражена идея сексуальной свободы, женское тело и сексуальность в

значительной степени символизированы, являясь орудием протеста против традиционных представлений и табуированных тем.

К третьей главе:

Третья глава посвящена характерным особенностям феминного дискурса в прозе Петрушевской и Цань Сюэ. В результате исследования сформированы следующие выводы:

Язык по своей сути гендерно не нейтрален. Феминный дискурс отражает женский способ мышления и говорения, особенности которого можно проследить в текстах «женской прозы». Проведенное исследование позволило выделить девять типичных лингвопоэтических маркеров феминного дискурса: смешение стилей речи, реноминацию, эллиптичность, высокую эмоциональность, интенсификацию образности, эвфемистичность, разговорность, присутствие фольклорно-мифологических элементов и сенсорность.

Все они находят отражение в произведениях Петрушевской, но только пять из них отражаются в текстах Цань Сюэ. Таким образом, можно констатировать, что на дискурсивном уровне «феминные» маркеры в прозе Петрушевской проявляются сильнее и ярче, чем в прозе Цань Сюэ.

В прозе двух писательниц можно выделить следующие общие черты:

– **Эллиптичность.** В прозе Петрушевской она реализуется как во фразовых структурах, так и в композиции произведения. В первом случае она фиксируется за счет обилия парцеллярных и эллиптических предложений. Во втором случае проявляется в открытом финале. В прозе Цань Сюэ она воплощается на сюжетно-композиционном уровне. Основными формами являются подтекст, контекст и открытый финал. Эта особенность напрямую связана с ее творческим стилем – «бредовым» нарративом.

– **Смешение разных стилей речи.** В прозе Петрушевской это отражается в сочетании книжной и разговорной, повседневной и военно-революционной речи, а также в несоответствии стиля говорящего его социальной идентичности. В текстах Цань Сюэ проявляется в сочетании книжно-письменной речи и

стилистически сниженной лексики, а также в помещении революционной лексики в «бредовой язык» в целях создания крайне устрашающей атмосферы.

– **Интенсификация образности.** В произведениях Петрушевской она достигается за счет активного использования сравнения и разнообразных инвектив. В текстах Цань Сюэ воплощается через усиление роли метафоры, олицетворения, гиперболы, сравнения и зооэпитетов.

При этом сравнение выполняет разную функцию у двух писательниц: у Петрушевской оно используется при описании чувств героини, у Цань Сюэ сравнение способствует образной характеристике персонажа и, самое главное, реализует овеществление живого.

– **Сенсорность.** Петрушевская отдает предпочтение бытовым запахообозначениям и цветообозначениям для передачи разнообразных и уточненных чувств героев. Цань Сюэ предпочитает активизировать все сенсорные каналы перцептора и взаимодействие между ними. В ее произведениях существуют разнообразные ониматопеи, цветообозначения и запахообозначения. Важную роль играет синестезия.

– **Присутствие фольклорно-мифологических элементов.** Повтор, распространенный прием фольклорного текста, встречается в произведениях обеих писательниц. В текстах Петрушевской лексические повторы используются главным образом в диалогах и во внутренней речи героев. В текстах Цань Сюэ лексические повторы выступают как редупликации, которые усиливают ритмичность текста.

Повтор на содержательном уровне проявляется у Петрушевской в многократном повторении символического образа для усиления суггестивного воздействия на читателя. У Цань Сюэ создает эффект навязчивости и вязкости, напоминая бред шизофреника.

Повтор на сюжетно-композиционном уровне характерен только для прозы Петрушевской, он отражается в дублировании композиционных элементов в начале и в конце произведения, а также в повторении сюжетных эпизодов.

Кроме того, в их прозе наблюдается активное использование мифологических мотивов и образов. Своеобразие мифологизации прозы Петрушевской состоит в тесной связи с реноминированием на интертекстуальном уровне в целях раскрытия бытовых катастроф конца XX века. Мифологические коды в прозе Цань Сюэ направлены на реализацию «бредового» нарратива.

Помимо вышеуказанных общих маркеров, существуют и черты, характерные только для прозы Петрушевской:

– **Разговорность речи** отражается в высокочастотном употреблении слов обиходно-разговорного стиля (просторечий, сленговой и бранной лексики), фразеологизмов и разговорно-диалогической речи.

– **Высокая эмоциональность** создается благодаря широкому использованию междометий, диминутивов, элативов, рядов прилагательных, риторических вопросов и восклицаний.

– **Эвфемистичность** реализуется посредством разнообразных эвфемизмов, вводных слов и модальных конструкций, выражающих разные степени неопределенности говорящего.

– **Реноминация** проявляется в создании новых слов и переименовании героев, а также на интертекстуальном уровне в целях переосмысления культурных кодов классики через десакрализацию канона и адаптацию цитируемого классического произведения к действительности своей эпохи.

Комплексный анализ прозы Петрушевской и Цань Сюэ открывает ряд перспектив для дальнейших исследований. В частности, представляются актуальными сравнительно-типологический анализ творчества других писательниц, углубленное изучение дискурсивных особенностей «женской прозы», рассмотрение новых тем и проблем, связанных с женским опытом, что позволит составить целостную картину мира «женской прозы».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники на русском языке

1. Абрамовских Е. В. Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения / Е. В. Абрамовских // Новый филологический вестник. – 2007. – № 2 (5). – С. 66–77.
2. Агафонова Е. Е. Анализ проблемы идентичности в постмодернистском феминизме: дис. ... канд. социолог. наук: 22.00.01 / Агафонова Елена Евгеньевна. – М.: Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, 2010. – 170 с.
3. Айвазова С. Г. Идейные истоки женского движения в России / С. Г. Айвазова // Общественные науки и современность. – 1991. – № 4. – С. 125–133.
4. Айшат С. Анималистические эпитеты в языке дивехи / С. Айшат, А. Джелаон // Язык. Общество. Медицина: сборник материалов XIX Республиканской студенческой конференции с международным участием и XVI Республиканского научно-практического семинара «Формирование межкультурной компетентности в учреждениях высшего образования при обучении языкам». – Гродно: Гродненский государственный медицинский университет, 14 ноября 2019 года. – 2020. – С. 52–53.
5. Александрова Е. М. Парцелляция как экспрессивно-синтаксический приём расчленения текста (на материале коротких анекдотов) / Е. М. Александрова, О. А. Астафьева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 6–1(48). – С. 13–17.
6. Аристов В. Советская «матриархаика» и современные гендерные образы / В. Аристов // Женщина и визуальные знаки. – М.: Идея Пресс, 2000. – С. 3–16.
7. Бакунин П. А. Запоздалый голос сороковых годов (По поводу женского вопроса) // Мужские ответы на женский вопрос в России: вторая половина XIX в. – первая треть XX в.: антология. В 2 т. Т. 2: Основные дискурсивные сюжеты в отношении женской эмансипации в конце XIX – начале XX вв.. / П. А. Бакунин; отв. ред. и сост. В. Успенская. – Тверь: Феминист-Пресс, 2005. – С. 9–23.
8. Белинский В. Г. Сочинения Зенеиды Р-вой. // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5 / В.

- Г. Белинский. – М: Художественная литература, 1979. – С. 243–271.
9. Белинский В. Г. Жертва... Сочинение г-жи Монборн // Белинский В. Г. Жертва... Сочинение г-жи Монборн // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1 / В. Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 404–410.
10. Беляцкая Е. В. Дискурс и власть в концепции М. фуко: точки пересечения / Е. В. Беляцкая // Вестник полоцкого государственного университета. – 2022. – № 13. – С. 100–104.
11. Бовуар С. де. Второй пол / пер. с фр. И. Малаховой, Е. Орловой, А. Сабашниковой / С. де. Бовуар. – СПб.: Азбука, азбука-Аттикурс, 2017. – 928 с.
12. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). / О. В. Богданова. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. – 716 с.
13. Борисенко Ю. И. Гипербола и гротеск: проблема соотношения понятий / Ю. И. Борисенко // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 5 (17). – С. 56–58.
14. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004. – 236 с.
15. Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-годов: динамика, проблематика, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Воробьева Наталья Вадимовна. – Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2006. – 257 с.
16. Воробьева С. Ю. Дискурсивные маркеры феминной субъектности (на материале современной женской прозы) / С. Ю. Воробьева // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2015. – № 5 (29). – С. 159–170.
17. Воробьева С. Ю. Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект) / С. Ю. Воробьева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2013. – Т. 13, № 4. – С. 87–91.
18. Воробьева С. Ю. «Феминный» дискурс как объект и субъект литературной критики / С. Ю. Воробьева // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 18, № 1 (148). – С. 213–223.
19. Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной

- “женской” прозе / С. Ю. Воробьева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2017. – Т. 17, № 2. – С. 203–208.
20. Воронцова Л. И. Мифологема «Дом» в прозе Л. Петрушевской / Л. И. Воронцова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2014. – №. 5 (133). – С. 163–167.
21. Вулф В. Своя комната / пер. с англ. Д. Горяниной / В. Вулф. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. – 144 с.
22. Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) / Е. Габриэлян // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 31–71.
23. Галиева Ж. «Женская проза» в литературном процессе 1980–1990-х гг. (на материале творчества Нины Горлановой) / Ж. Галиева // Новый филологический вестник. – 2005. – № 1. – С. 277–284.
24. Городецкая Н. Д. Несквозная нить // Остров одиночества: роман, рассказы, очерки, письма / Н. Д. Городецкая. – СПб.: Росток, 2013. – 63–156.
25. Грачева А. М. Литературная «звезда» русского модерна. Предисловие к роману «Дух времени» / А. М. Грачева // Вербицкая А. А. Дух времени. В 2 т. Т. 1 / А. А. Вербицкая. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – С. 5–16.
26. Грекова И. Под фонарем // Под фонарем: рассказы / И. Грекова. – М.: Советская Россия, 1966. – С. 41–63.
27. Жельвис В. И. Стратегия и тактика брани: гендерный аспект проблемы / В. И. Жельвис // Гендер: язык, культура, коммуникация (доклады Первой Международной конференции) / Редкол.: И. И. Халеева и др. – М.: Изд-во МГЛУ, 2001. – С. 180–187.
28. Жеребкина И. А. «Прочти моё желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / И. А. Жеребкина. – М.: Идея-пресс, 2000. – 256 с.
29. Жеребкина И. А. Феминистская литературная критика / И. А. Жеребкина // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. – Харьков: ХЦГИ; – СПб.: Алетейя, 2001. С. 543–561.
30. Жучкова А. В. Автофикшн VS «литература травмы» / А. В. Жучкова // Вестник

славянских культур. – 2024. – Т. 74. – С. 163–181.

31. Здравомыслова Е. А. Социальная конструкция гендера и гендерная система в России / Е. А. Здравомыслова, А. А. Темкина // Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «ВАЛДАЙ-96». – М.: МЦГИ, 1997. – С. 84–89.

32. Здравомыслова Е. А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе / Е. А. Здравомыслова, А. А. Тёмкина // О муже (N) ственности. Сб. Статей / Сост. С. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 434–451.

33. Здравомыслова Е. А. Гендерное (gendered) гражданство и советский этакратический порядок / Е. А. Здравомыслова, А. А. Тёмкина // Актуальные проблемы трансформации социального пространства / под общ. ред. С. А. Васильева. – СПб.: ГП МЦСЭИ «Леонтьевский центр», 2004. – С. 322–355.

34. Земская Е. А. Особенности мужской и женской речи / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Я. Розанова // Русский язык в его функционировании / Под ред. Е. А. Земской и Д. Н. Шмелева. – М.: Наука. 1993. – С. 90–136.

35. Иваницкий В. Г. От женской литературы – к «женскому роману»? (Парабола самоопределения современной женской литературы) / В. Г. Иваницкий // Общественные науки и современность. – 2000, – № 4. – С. 151–163.

36. Иванова Н. Б. Преодолевшие постмодернизм / Н. Б. Иванова // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 193–204.

37. Иригарей Л. Пол, который не единичен / пер. с англ. З. Баблюяна / Л. Иригарей // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ; – СПб.: Алетейя, 2001. – С.129–135.

38. Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» / А. В. Каменская // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2007. – № 6. – С. 64–70.

39. Киреевский И. В. О русских писательницах (Письмо к Анне Петровне Зонтаг) / И. В. Киреевский // Избранные статьи / Сост., вступ. статья и коммент. В. А. Котельникова. – М.: Современник, 1984. – С. 99–108.

40. Кирилина А. В. Гендерные аспекты языка и коммуникации: дис. ... док. филол. наук: 10.02.19 / А. В. Кирилина. – М.: Московский государственный лингвистический университет, 2000. – 369 с.
41. Кирилина А. В. Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / А. В. Кирилина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 252 с.
42. Коллонтай А. Новая женщина / А. Коллонтай // Современный мир. – 1913. – № 9. – С. 151–185.
43. Колпакова Л. В. Проявление гендерной специфики эмоциональной сферы личности в языке / Л. В. Колпакова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2018. – № 6 (195). – С. 62–67.
44. Корочкина Д. Н. Феминный дискурс в творчестве Евгении Некрасовой / Д. Н. Корочкина, А. Г. Коваленко // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2022. – Т. 27, № 4. – С. 695–705.
45. Костюхина М. С. У истоков феминизма в детской литературе (споры и обиды) / М. С. Костюхина // Детские чтения. – 2014. – Т. 6, № 2. – С. 339–349.
46. Кошелева А. Л. Проза Л. Петрушевской: содержательно-эстетический дискурс, типология / А. Л. Кошелева // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 3 (40). – С. 249–252.
47. Кретов А. А. Реноминация как проблема переводоведения / А. А. Кретов, Н. А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2011. – №2. – С. 154–157.
48. Крылова С. И. «Извечное одиночество души»: Франц Кафка и Цань Сюэ / С. И. Крылова // Китайско-белорусские языковые, литературные и культурные связи: история и современность: материалы международной научной конференции, 17–18 мая 2019 года. – Минск: Белорусский государственный университет, 2019. – С. 191–198.
49. Куликова А. А. «Женское сознание» в китайской женской литературе 1980-1990-х годов / А. А. Куликова // Проблемы литератур Дальнего Востока: труды X

международной научной конференции, 30 июня – 02 2022 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2023. – С. 265–270.

50. Кутлемина И. В. Поэтика малой прозы Л. С. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кутлемина Ирина Владимировна. – Северодвинск: Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2002. – 172 с.

51. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.

52. Лихачева Е. О. Материалы для истории женского образования в России (1086–1796) / Е. О. Лихачева. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1890. – 296 с.

53. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – М.: АСТ, 2020. – 640 с.

54. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Бродского и др. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – 576 с.

55. Маркова Т. Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской / Т. Н. Маркова // Уральский филологический вестник. – 2013. – № 2. – С. 88–98.

56. Мехеда М. И. Прагмастилистические функции редупликативов в художественном функциональном стиле (на материале произведений современных русскоязычных и англоязычных авторов) / М. И. Мехеда // *Lingua Mobilis*. – 2009. – № 5(19). – С. 11–22.

57. Мамаева О. В. Феномен женской автобиографической литературы в русской культуре второй половины 18 – начала 19 века: автореф... дис. ... кан. филол. наук: 10.01.01 / Мамаева Ольга Владимировна. – СПб.: Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2008. – 25 с.

58. Молодчинная О. С. Зоонимы как средство номинации человека / О. С. Молодчинная // Научный журнал. – 2020. – № 10 (55). – С. 36–38.

59. Монгуш Е. Д. Идеино-эстетическое своеобразие русской постмодернистской прозы 70–90 гг. XX века: творчество Л. Петрушевской в критике данного периода / Е. Д. Монгуш // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 4–1 (23). – С. 37–

45.

60. Нарбикова В. Избранное, или Шепот шума / В. Нарбикова. – М.: Третья волна, 1994. – 336 с.

61. Николаев П. А. Русские писатели. Биобиблиографический словарь в 2 ч. Ч. 1. А–Л. / П. А. Николаев. – М.: Просвещение, 1990. – 432 с.

62. Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий, и словесных преданий / Н. И. Новиков. – СПб.: Тип. Акад. наук, 1772. – 264 с.

63. Новые амазонки: сборник / Сост. С. В. Василенко. – М.: Московский рабочий, 1991. – 367 с.

64. Ольхова О. Н. Особенности колоративной лексики в художественных произведениях Ирины Муравьевой / О. Н. Ольхова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12. № 7. – С. 138–142.

65. Островский А. Н. «Ошибка», повесть г-жи Тур // Полное собрание сочинений В 12-х т. Т. 10: Статьи. Записи. Речи. Дневники. Словарь / А. Н. Островский. – М.: Искусство, 1978. – С. 7–17.

66. Панаева А. Я. Воспоминания / А. Я. Панаева. – М.: Правда, 1986. – 512 с.

67. Пензина О. В. Женская проза второй половины XIX века: гендерный аспект авторства: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Пензина Ольга Владимировна. – М.: Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, 2017. – 260 с.

68. Переписка А. С. Пушкина. В 2 т. Т. 2 / вступ. ст. И. Б. Мушина; сост. и коммент. В. Э. Вацура; ред. К.И. Тюнькин и др. – М.: Художественная литература, 1982. – 575 с.

69. Петрушевская Л. С. Найди меня, сон: Рассказы / Л. С. Петрушевская. – М.: Вагриус, 2000. – 316 с.

70. Петрушевская Л. С. Рассказы о любви: Рассказы / Л. С. Петрушевская. – М.: АСТ, 2016. – 348.

71. Петрушевская Л. С. Тайна дома: Повести и рассказы / Л. С. Петрушевская. – М.: СП «Квадрат», 1995. – 507.

72. Петрушевская Л. С. Как много знают женщины: Повести, рассказы, сказки,

- пьесы / Л. С. Петрушевская. – М.: АСТ; СПб.: Астрель СПб, 2013. – 890.
73. Петрушевская Л. С. Дом девушек: Рассказы и повести / Л. С. Петрушевская. – М.: Вагриус, 1998. – 446.
74. Прохорова Т. Г. Мистическая реальность в прозе Л. Петрушевской / Т. Г. Прохорова // Русская словесность. – 2007. – № 7. – С. 29–34.
75. Протопопова А. В. Женское творчество глазами Зинаиды Гиппиус / А. В. Протопопова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2022. – № 3. – С. 52–63.
76. Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Пушкарь Галина Александровна. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2007. – 226 с.
77. Розенхольм А. Рассказчица-писательница в противоречиях или взгляд Кассандры // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв.: Сборник научных статей / Сост. М.Ш. Файнштейн. – Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1995. – С. 91–114.
78. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» / М. Рюткёнен // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5–17.
79. Савкина И. Разве так суждено меж людьми? / И. Савкина // Север. – 1990. – № 2. – С. 149–153.
80. Савкина И. Да, женская душа должна в тени светиться / И. Савкина // Жена, которая умела летать: Проза русских и финских писательниц / Ред.-сост. Г. Г. Скворцова. – Петрозаводск: Агентство «ИНКА», 1993. – 432 с.
81. Савкина И. Ю. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века / И. Ю. Савкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 416 с.
82. Савкина И. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы / И. Савкина. – М.: ИЛО, 2022. – 269 с.
83. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр. / Ж. П. Сартр. – М.: Республика, 2000. – 639 с.

84. Сафронова Л. В. Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя (на материале сериалов «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые» Л. С. Петрушевской) / Л. В. Сафронова // Русская литература. – 2006. – № 2. – С. 55–65.
85. Сиксу Э. Хохот Медузы / пер. с англ. О. Липовской / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 799–821.
86. Симонова О. А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов: автореф... дис. ... кан. филол. наук: 10.01.01 / Симонова Ольга Алексеевна. – М.: Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, 2008. – 23 с.
87. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие / И. С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 608 с.
88. Сохрина А. Б. Шанс на счастье // Дамские штучки / А. Б. Сохрина. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 16–32.
89. Сонтаг С. Болезнь как метафора / пер. с англ. / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 176 с.
90. Стрельцова Е. А. Языковые особенности художественных текстов В. Токаревой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой / Е. А. Стрельцова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2014. – № 3. – С. 137–140.
91. Стрельцова Е. А. Выразительные средства языка в текстах женской прозы / Е. А. Стрельцова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2015. – № 2. – С. 209–212.
92. Тименчик Р. Ты – что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом.: Пьесы. – М.: Искусство, 1989. – С. 394–398.
93. Тургенев И. С. Племянница // Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 4 / И. С. Тургенев. – М.: Наука, 1980, – С. 473–490.
94. Уэллек Р. Теория литературы / пер. с англ. А. Зверева, В. Харитонова, И. Ильина / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
95. Фатеева Н. А. Языковые особенности современной женской прозы: Подступы к теме / Н. А. Фатеева // Русский язык сегодня. Вып. 1. Сб. Статей / Отв. ред. Л.П. Крысин. – М.: Азбуковник, 2000. – С. 573–586.

96. Фрейд З. Толкование сновидений / пер. с немецкого / З. Фрейд. – М.: Эксмо. 2022. – 560 с.
97. Хачмафова З. Р. Гендерная стратификация языка женской прозы (на материале русского и немецкого языков) / З. Р. Хачмафова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 186–196.
98. Хачмафова З. Р. Модальность как способ вербализации женской языковой личности / З. Р. Хачмафова // Альманах современной науки и образования. – 2009. – № 8–1. – С. 182–185.
99. Хузиятова Н. К. Кафкианские мотивы в творчестве современной китайской писательницы Цань Сюэ / Н. К. Хузиятова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2008. – № 10. – С. 244–248.
100. Черняк М. А. На солнечной стороне современной прозы: случай Дины Рубиной / М. А. Черняк // Вестник Герценовского университета. – 2007. – № 3(41). – С. 75–78.
101. Черняк М. А. Современная русская литература: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / М. А. Черняк. – Изд. 2-е. – М.: Форум: Сага, – 2008. – 351 с.
102. Шабанова А. М. Репрезентация гендерных отношений в прозе Ю. Трифонова, В. Маканина, Л. Петрушевской 70–90-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шабанова Анна Михайловна. – Самара: Самарский государственный университет, 2014. – 218 с.
103. Шабанова А. М. Феномен «женской прозы» в русской литературе 90-х годов XX века / А. М. Шабанова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. – 2013. № 2 (24). – С. 374–376.
104. Шоуолтер Э. Наша критика: Автономность и ассимиляция в афроамериканской и феминистской теории литературы / Э. Шоуолтер // Современная литературная теория: антология / Сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 344 с.
105. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства:

- перевод с немецкого / Ф. Энгельс. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 288 с.
106. Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. с немецкого А. Чечиной / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2020. – 224 с.
107. Юркина А. Н. Эволюция женских образов в прозе писательниц русского зарубежья XX и начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юркина, Алла Николаевна. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2016. – 191 с.
108. Якубина Т. Я. Эвфемизмы как фактор реализации принципа вежливости в языке женских изданий (на материале французского языка) / Т. Я. Якубина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2010. – № 1–1(5). – С. 233–235.
109. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова / отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М.: Азбуковник, 2007. – 1175 с.

Источники на китайском и английском языках

110. Би С. Г-жи Сюй Му / С. Би, В. Чэн // Вестник Шаньдунского женского университета. – 2017. – № 6. – С. 73–78. [毕新伟,程文.许穆夫人考论.山东女子学院学报. 2017(6)].
111. Ван С. Исследование современных литературных групп: дис. ... канд. филол. Наук / Ван Синьли. – Ухань: Уханьский университет, 2017. – 245 с. [王新立.近代文学社团研究.武汉大学,2017].
112. Дин Л. Дневник Софьи. Нанькин: собр. Сочинений / Л. Дин. – Нанькин: Илин Пресс, 2013. – 230 с. [丁玲.莎菲女士的日记.南京:译林出版社, 2013].
113. Дэн С. Путешествие души – условия развития литературы в 90-е годы / С. Дэн. – Ухань: Народное издательство Хубэй, 1998. – 268 с. [邓晓芒.灵魂之旅——九十年代文学的生存状况.武汉:湖北人民出版社,1998].
114. Линь Б. Война одного человека / Б. Линь. – Гуанчжоу: Издательство Хуачэн, 2015. – 316 с. [林白.一个人的战争.广州:花城出版社,2015].

115. Ло Ю. О феминистском сознании в прозе Цань Сюэ / Ю. Ло // Современная филология. – 2007. – № 5. – С. 95–96. [罗云飞.论残雪小说中的女权意识.现代语文(文学研究版),2007(5)].
116. Лю С. Понятие «женской прозы» / С. Лю // Вестник Нанкайского университета. – 2005. – № 2. – С. 1–6. [刘思谦.女性文学这个概念.南开学报,2005(2)].
117. Мэн Ю. Всплыть на поверхность Земли (Emerging from the horizon of history – Modern Chinese Women's Literature) / Ю. Мэн, Ц. Дай. – Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2004. – 261 с. [孟悦,戴锦华.浮出历史地表.北京:中国人民大学出版社, 2004].
118. Се Н. Цань Сюэ и женская проза / Н. Се // Исследование китайской литературы. – 2002. – № 2. – С. 27– 31. [谢南斗.残雪与女性文学.中国文学研究,2002(2)].
119. Сунь С. Эволюция института брака и представлений о браке в традиционном китайском обществе / С. Сунь // Народный форум. – 2021. – № 16. – С. 110–112. [孙晓.中国传统婚姻制度与观念的演变.人民论坛.2021(16)].
120. Сяо Ю. Обрушение храма – тайна Цань Сюэ / Ю. Сяо. – Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу, 1993. – 451 с. [萧元.圣殿的倾圮——残雪之谜.贵阳:贵州人民出版社.1993].
121. Сяо Ю. Одиночество: Тематический анализ творчества Цань Сюэ // Вестник Сяннаньского университета / Ю. Сяо. – 2009. – № 3. – С. 54–57+70. [肖玉林.孤独:残雪创作的主题分析.湘南学院学报,2009(3)].
122. Тянь Н. Женщины, вышедшие из башни / Н. Тянь. – Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2005. – 277 с. [田泥.走出塔的女人:20世纪晚期中国女性文学的分裂意识.北京:中国社会科学出版社, 2005].
123. Цань С. Художественная месть / С. Цань. – Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2003. – 279 с. [残雪.艺术复仇:残雪文学笔记.桂林:广西师范大学出版社,2003].
124. Цань С. Литературные взгляды Цань Сюэ / С. Цань. – Гуйлинь: Изд.

Педагогический университет Гуанси, 2007. – 257 с. [残雪.残雪文学观.桂林:广西师范大学出版社,2007].

125. Цань С. Писать ради мести: беседа с Цань Сюэ / С. Цань. – Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2008. – 292 с. [残雪.为了报仇写小说: 残雪访谈录.长沙:湖南文艺出版社, 2008].

126. Цань С. анализ «Божественной комедии» Данте / С. Цань. – Пекин: Издательский дом писателей, 2019. – 243 с. [残雪.永生的操练——但丁《神曲》解析.北京:作家出版社,2019].

127. Цань С. Фототрофное движение / С. Цань. – Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 2008. – 415 с. [残雪.趋光运动:回溯童年的精神图景.上海:上海文艺出版社, 2008].

128. Цань С. Раскрытие тайн души – анализ повести «Ошибка у реки» Юй Хуа / С. Цань // Дом книги. 1999. С 50–53. [残雪.[异端境界]之二 灵魂疑案侦察——读余华的小说《河边的错误》.书屋,1999(02)].

129. Цань С. Старое плывущее облако: Рассказы, повести и роман / С. Цань. – Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 1998. – 475 с. [残雪.残雪文集第一卷:苍老的浮云.长沙:湖南文艺出版社, 1998].

130. Цань С. Проходка: Рассказы / С. Цань. – Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 1998. – 494 с. [残雪.残雪文集第三卷:开凿.长沙:湖南文艺出版社, 1998].

131. Цань С. Неописанные сны: Рассказы / С. Цань. – Пекин: Издательский дом писателей, 2004. – 976 с. [残雪.从未描述过的梦境.北京:作家出版社, 2004].

132. Цзи Х. Биография Сяо Хун / Х. Цзи. – Пекин: Издательство народной литературы, 2021. – 574 с. [季红真.萧红大传.北京:人民文学出版社, 2021].

133. Цю М. Ли Цинчжао в зеркале патриархальной культурной критики / М. Цю // Вестник Сюйчанского университета. – 2004. – № 4. – С. 60–62. [邱美琼.父系文化批评视野中的李清照论.许昌学院学报. 2004(4)].

134. Чэнь Д. 1916 год // Полное собрание статей в 4 т. Т. 1 / Д. Чэнь. – Пекин: Народная пресса, 2013. – С. 131–135. [陈独秀. 一九一六年. 北京:人民出版社. 2013].
135. Чэнь Ф. «Второй пол» в русской литературе / Ф. Чэнь. – Пекин: Издательство Пекинского университета языка и культуры, 2015. – 257 с. [陈方. 俄罗斯文学的“第二性”. 北京:北京语言大学出版社, 2015].
136. Чэнь Ф. Исследование современной русской женской прозы / Ф. Чэнь. – Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2007. – 214 с. [陈方. 当代俄罗斯女性小说研究. 北京:中国人民大学出版社, 2007].
137. Чэнь Ж. Личная жизнь / Ж. Чэнь. – Пекин: Издательский дом писателей, 1996. – 277 с. [陈染. 私人生活. 北京:作家出版社, 1996].
138. Donovan J. Toward a women's poetics / J. Donovan // *Feminist Issues in Literary Scholarship*. – Bloomington: Indiana University Press, 1987. – P. 98–109.
139. Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* / E. Showalter. – Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004. – 347 p.
140. Woll J. The minotaur in the maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya / J. Woll // *World Literature Today*. – 1993. – Vol. 67, No. 1. – P. 125–130.
141. Catriona K. *A History of Russian Women's Writing, 1820–1992* / K. Catriona. – New York: Oxford University Press, 1994. – 497 p.
142. Eagleton M. *Feminist Literary Theory: a reader* / M. Eagleton. – Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. – 512 p.
143. Jespersen O. *Language, its nature development origin* / O. Jespersen. – London: George Allen & Unwin Ltd. L., 1922. – 448 p.
144. Gilbert S. M. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination: second edition* / S. M. Gilbert, S. Gubar. – New York: Yale University Press, 2000. – 719 p.

Электронные ресурсы

145. Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности: интервью с С. Василенко

/ беседовала Н. Ажгихина // Независимая газета от 25 мая 2001 года. – URL: <https://apropospage.ru/lit/amazonki.html> (дата обращения: 02.11.2023).

146. Басинский П. В. У литературы женское лицо / П. В. Басинский // Российская газета от 11 марта 2018 года № 50 (7512). – URL: <https://rg.ru/2018/03/11/pavel-basinskij-literatura-davno-perestala-byt-muzhskim-delom.html> (дата обращения: 13.09.2023).

147. Бояркина П. Женщины пишут о том, что волнует именно их: интервью / беседовала М. Нестеренко / П. Бояркина // Прочтение от 02 июля 2018 года. – URL: <https://prochtenie.org/texts/29447> (дата обращения: 10.02.2024).

148. Василенко С. В. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) / С. Василенко // Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей. – М.: Эслан, 2001. – С. 80–89. – URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (дата обращения: 10.11.2023).

149. Вербицкая А. В. О писательнице Анастасии Вербицкой / А. В. Вербицкая // Ревизор.ru от 23 апреля 2024 года. – URL: <https://rewizor.ru/literature/reviews/o-pisatelnitse-anastasii-verbitskoy/> (дата обращения: 21.11.2024).

150. Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше / пер. с фр. А. В. Гараджи / Ж. Деррида // Философские науки. – 1991. – № 2, 3. – С.116–142; 114–129. – URL: http://es-dejavu.net/p/Publ_Derrida_Spur.html (дата обращения: 15.10.2023).

151. Завьялова М. Это и есть гендерное литературоведение / М. Завьялова // НГ Ex Libris от 21 сентября 2000 года. – URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-21/3_gender.htm (дата обращения: 12.10.2024).

152. Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... / Т. Касаткина // Новый мир. – 1996. – № 4. – С. 212–219. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/4/no-strashno-mne-izmenish-oblik-ty.html (дата обращения: 08.06.2023).

153. Казакова И. Критика и публицистика конца XIX – начала XX веков о творчестве русских писательниц / И. Казакова // Преображение (Русский феминистский журнал). – 1995. – № 3. – С. 63–67. URL: <https://a-z.ru/women/texts/kazakr.htm> (дата обращения: 29.11.2023).

154. Кирилина А. В. Лингвистические гендерные исследования / А. В. Кирилина, М. В. Томская / А. В. Кирилина // Отечественные записки. 2005. № 2. – URL: <https://magazines.gorky.media/oz/2005/2/lingvisticheskie-gendernye-issledovaniya.html> (дата обращения: 13.09.2022).
155. Горошко Е. И. Гендерная проблематика в языкознании / Е. И. Горошко. – URL: <http://www.owl.ru/win/books/articles/goroshko.htm> (дата обращения: 12.10.2024).
156. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер / М. Левина-Паркер // НЛО. – 2010. – № 3. – С. 12–40. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 06.11.2024).
157. Латынина А. О прозе Ирины Полянской. Послесловие к книге «Предлагаемые обстоятельства» / А. Латынина // Новая карта русской литературы от 22 июля 2009 года. – URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/o-prose-polianskoy/> (дата обращения 15.09.2024).
158. Маркина А. Светлана Василенко: У меня есть свой феминизм...: интервью / беседовала М. Косовская / А. Маркина // Формаслов от 15 апреля 2020 года. – URL: <https://formasloff.ru/2020/04/15/svetlana-vasilenko-u-menya-est> (дата обращения: 08.06.2023).
159. Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу / Т. Мелешко. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. – 88 с. – URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm (дата обращения: 02.11.2024).
160. Нохейль Р. Мечты и кошмары. О телесном и сексуальном в постсоветской женской прозе / Р. Нохейль // Преображение: Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 54–61. – URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_4_1996_b.htm (дата обращения: 20.12.2022).
161. Осипович Т. «Новая женщина» в беллетристике Александры Коллонтай / Т. Осипович // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1994. – № 2. – С. 66–71. – URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_2_1994_b.htm (дата обращения: 18.11.2024).

162. Ремизова М. Мир обратной диалектики. О прозе Людмилы Петрушевской / М. Ремизова // Независимая газета от 21 апреля 2000 года. – URL: https://www.ng.ru/culture/2000-04-21/7_dialektica.html
163. Ровенская Т. Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80–90-х годов / Т. Ровенская // Женщины и культура. – 1999. – № 15. – URL: <https://a-z.ru/women/texts/rovenskaia.htm#>;))
164. Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века) / И. Савкина. – Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. – 223 с. – URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm
165. Савкина И. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) / И. Савкина // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 62–67. – URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/savkina1r.htm
166. Савкина И. Женское письмо как само(о)писание: письма Натальи Захарьиной к жениху (1835–1838 гг.) / И. Савкина // VI World Congress for Central and East European Studies-Abstracts. – Tampere, 2000. – 375 с. – URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/savkina_e.htm
167. Сафронова Е. Эти страшные слова “женская проза”...: интервью с Т. Сотниковой / беседовала А.Б. Голубкова / Е. Сафронова // Ревизор.ru от 14 апреля 2021 года. – URL: <https://rewizor.ru/literature/interviews/eti-strashnye-slova-jenskaya-proza/>
168. Трофимова Е. Женская литература и книгоиздание в современной России / Е. Трофимова // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 147–156. – URL: <https://a-z.ru/women/texts/trofimovar.htm>
169. Дун Ч. Женщина в глазах Лу Синя / Ч. Дун // Женская газета Сегодня от 21 октября 2016 года. – URL: <http://jrnb.fengone.com/new/Html/2016-10-21/9716.html> (дата обращения: 28.10.2024) [董智齐.挑剔严厉的鲁迅眼中女人是何模样.今日女报,2016.10.21].
170. Хэ Г. Женская литература и публикации в 1990-е годы / Г. Хэ // Современный Китай. – 2003. [贺桂梅.1990 年代的女性文学与女作家出版物.现代中国,2003]. –

URL:

https://www.baidu.com/link?url=_t1AOQ1fRdomwmuFpPgh7QVhpkZgl7Z2XtAb9F1_oibZ0vY5cJQFsA9EkeRgvH2Z5_Gt2tjvxGBCrmYXukUiCa&wd=&eqid=ebccf25e002fb13600000006675029c7

171. Цань С. Печальные мысли Амэй в солнечный день / пер. с китайского Г. Юсуповой / С. Цань // Азия и Африка сегодня. – 2002. – № 7. URL: <https://libmonster.ru/m/articles/view/ПЕЧАЛЬНЫЕ-МЫСЛИ-АМЕЙ-В-СОЛНЕЧНЫЙ-ДЕНЬ>

172. Цань С. Хижина в горах / пер. с китайского С. Торопцева / С. Цань // Азия и Африка сегодня. – 1990. – № 12. – С. 45–47. URL: <http://lib.ru/INPROZ/SUE/hutamong.txt>

173. Юсупова Г. А. Творческие поиски Цань Сюэ / Г. А. Юсупова // Москва: Портал “О литературе”, LITERARY.RU от 23 января 2021 года. – URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1611391239&archive=>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение № 1

Перевод названий упомянутых произведений Цань Сюэ с китайского языка на русский язык в диссертации

<i>Оригинал (китайский язык)</i>	<i>Перевод (русский язык)</i>
Романы	
黄泥街	Улица желтой грязи
边疆	Край
趋光运动	Фототрофное движение
突围表演	Прорывное выступление
黑暗地母的礼物	Дар темной Матери-Земли
末世爱情	Апокалиптическая любовь
Повести	
种在走廊上的苹果树	Яблони, посаженные в коридоре
马	Лошадь
两个身世不明的人	Два неизвестных личностей
天堂里的对话	Диалоги в раю
苍老的浮云	Старое плывущее облако
历程	Путь
表姐	Двоюродная сестра
Рассказы	
约会	Свидание
污水中的肥皂泡	Мыльные пузыри на грязной воде
绣花鞋及袁四老娘的烦恼	Вышитые туфли и досада мамыши Юань Си
瓦缝里的雨滴	Капли дождя в трещинах черепицы
旷野里	В диком поле
艺术家们和读过浪漫主义的县长老头	Художники и старик-губернатор, прочитавший романтику
天窗	Слуховое окно
布谷鸟叫的那一瞬间	Мгновение, когда кукушка кукует
山上的小屋	Хижине в горах
阿梅在一个太阳天里的愁思	Печальные мысли Амэй в солнечный день
归途	Обратный путь
乏味的故事	Скучная история
公牛	Бык
思想汇报	Отчет-размышление

关于黄菊花的遐想	Мысли о желтых хризантемах
一种奇怪的大脑损伤	Необычная травма головного мозга
雾	Туман
茅街的长延和他姑妈的通信	Переписки Чанъянь на улице Мао со своей тетей
女儿们	Дочери
与虫子有关的事	Что-то связанное с насекомыми
变迁	Перемены
阿娥	А Э
弟弟	Младший брат
我在那个世界里的事情	Мои дела в том мире
两个身世不明的人	Два неизвестных личностей
Сборник сочинений	
从未描述过的梦境	Неописанные сны