

ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.Ю. БОЛЬШАКОВА

**Гендер и архетип:
“Первозданная Женщина”
в современном мире**

Пришедший к нам из платонической традиции¹ – и получивший новое рождение в трудах К. Юнга – термин “архетип” занял прочные позиции в современной науке (философии, социологии, психологии, культурологии, филологии, гендерных исследованиях, феминистской критике, и пр.), хотя значение его претерпело много изменений. На рубеже XX–XXI вв. с утратой мировоззренческих универсалий и поиском новых базовых констант для преодоления кризисности национального (и общечеловеческого) самосознания усилилось внимание к проблеме архетипа в самых разных сферах знаний. Нахлынувший приток работ на данную тему, применение понятия в самых неожиданных ракурсах способствовали, однако, все большей затемненности, размытости содержания “модного” термина, нередко представленного в тогах загадочной “непознаваемости”, доступности лишь на интуитивном уровне, и т.п.

На самом деле “архетип” – вовсе не абстрактная непознаваемая величина: исконно знание о нем антропоцентрично и направлено в своем пределе на восстановление сугубо человеческой идентичности, что особенно важно в периоды тотальной глобализации, то есть подавления общим частным, индивидуального (будь то национальная личность или отдельный индивид). Гендерная² идентичность и задача ее сохранения, восстановления не составляют исключения – тем более, что со времен Юнга, выделившего бинарный архетип “Анима/Анимус”, Женское и Мужское начала входят в ряд основных архетипов коллективного (культурного) бессознательного и составляют особый разряд *гендерных архетипов*. К примеру, в художественной литературе и науке о ней, которая изучает архетип как *сквозную модель*, обладающую *неизменным*, “твердым” ядром-матрицей на сущностном уровне и, одновременно, *вариативностью* проявлений в творчестве разных писателей разных времен [Большакова, 2003].

Закономерно, что изучение архетипов занимает особую нишу в феминистской теории, развивающейся в междисциплинарном поле – между психологией, литературоведением, культурологией, социологией и др. Направление это весьма продуктивно,

¹ С. Аверинцев, напоминая об этом, отмечает характерность такого словоупотребления у христианского платоника V в., писавшего под именем Дионисия Ареопагита [Аверинцев, 1970, с. 125], а также, добавлю, у Филона Александрийского, Иренея Лионского и др.

² Под “гендером” я понимаю не просто врожденное женское или мужское начало, но и его “конструирование” на личностном уровне в процессе социализации индивида, определяющее его отношения с окружающим миром и обществом (см. об этом [Большакова, 2001, с. 161]).

о чем свидетельствуют и многочисленные работы по феминистской теории архетипа (см., к примеру, [Pratt, 1981; Feminist... 1985]), и популярность таких книг, как “Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях” К.П. Эстер, и распространенность юнговской гендерной дихотомии “Анима/Анимус”, давшей основания для различных исследований “Женского архетипа” в феминистской критике и за ее пределами.

Одна из причин устойчивого внимания феминистской теории к проблеме архетипа – давно назревшая необходимость в пересмотре (точнее, в дополнении и развитии) основных положений Юнга. Эта установка прослеживается в “Энциклопедии феминистской теории литературы”, где признание юнговской теории архетипа сочетается с ревизией его концепции “Анимы/Анимуса” как “генетически запрограммированных абсолютов”. Феминистская литературная теория скорее склонна рассматривать гендерные архетипы в качестве “подвижных культурных конструктов” и признает за “женской прозой” право вносить свою лепту в развитие новых архетипов [Rigsby, 1997, p. 23]. Пересмотр положений Юнга в феминистской теории литературы включает расширительное толкование соотношения “архетип” и “миф”, то есть происходит переключение внимания на “женское мифотворчество” (*women's myth-making*).

Международный коллективный труд “Феминистская теория архетипа”, посвященный (это оговорено в подзаголовке) ревизии учения Юнга с междисциплинарных позиций, отмечает внимание ученого к женскому началу в культуре и в личности. Однако с точки зрения феминизма Юнг не учел весь спектр различий между гендерными противоположностями, рассматривая мужское и женское начала скорее в качестве зеркальных отражений друг друга. Необходимо большее проникновение в женское бессознательное, отличающееся специфической образной системой, своеобразными сновидческими фантазиями и грезами. “Мы должны изучать особенности женского воображения, фантазии, мечтаний, чувств и мыслей”, – заявляют составители труда Э. Лаутер и К. Руппрехт в теоретическом введении в проблему.

«Теория архетипа предоставляет феминизму большие возможности для исследования женской образности и особенностей социальной, экономической или политической деятельности: возможности оценить все исторические разновидности женского жизнетворчества, а не только доминирующие в современной культуре... Нам необходима теория, которая бы позволила всерьез исследовать образцы женской мысли и образной системы, не преувеличивая, конечно, их значения. В такого рода теории “архетип” рассматривается не как неподвижный образ, но как процесс... ведущий к (пере)формированию образов, появляющихся в результате некоего повторяющегося опыта» [Feminist... 1985, p. 15–16]. Такая теория включает в себя с опорой на междисциплинарное изучение проблемы выработку собственно концепции архетипа, а также применение методов и идей предшественников без усвоения их идеологии; пересмотр соотношения образа и реальности, бессознательного и материального миров.

В целом феминистская критика ориентируется на более динамичное понимание архетипа: на первый план выходит его *порождающая функция*. С классификационной точки зрения феминистская теория выделяет три основные категории архетипических образов: архетипы Матери, Независимой Женщины и Анимы. Значение данного направления состоит еще и в том, что оно апеллирует к такой базовой основе, как “априорное женское знание”, глубоко укорененное в коллективном бессознательном, но подавляемое и в мужском мире, и внутри собственно женского “Я” [Feminist... 1985, p. 128].

Именно реабилитации и возвращению “гендерного подавляемого” посвящены известные книги Э. Пратт и Эстер. В своей монографии Пратт ставит целью выявление архетипических образов, символов, нарративных моделей, которые бы отличались от стереотипов своей комплексной изменчивостью, способностью к вариативности в процессе восприятия: “Архетипические модели, обнаруживающие себя в женской прозе, задают сигналы утраченной, казалось бы, женской традиции, вступая в конфликт с культурными нормами. Такое видение архетипов как потенциально *оппозиционных* величин во многом обуславливает привлекательность архетипических исключений для феминистской критики” [Pratt, 1981, p. 4].

Сходным образом в монографии Пинколы “Женский архетип” словно бы занесен в “Красную книгу” культуры. Предмет ее исследования – архетип “Первозданная Женщина”³, который в своем сопряжении с концептом Первозданной Природы отстаивает восстановление утраченного цивилизацией первородства, реабилитацию вытесненных природных инстинктов, естественных норм и т.п. В этом смысле работы данного направления по своему пафосу и мировоззренческим установкам смыкаются с исследованиями первобытной культуры в трудах Дж. Фрэзера, Э. Тайлора, К. Леви-Строса и др., также отстаивающих приоритет естественных норм и мироощущения. “Первозданная Природа и Первозданная Женщина – два вида, которым угрожает полное исчезновение. На протяжении длительного времени женская инстинктивная природа подвергалась гонению, грабежу и злоупотреблениям. Подобно любой дикой природе, она всегда страдала от неразумного обращения... В ходе истории духовные земли Первозданной Женщины опустошались и выжигались, ее убежища сносились бульдозерами, а естественные циклы превращались в искусственные ритмы ради ублажения других” [Эстер, 2000, с. 15].

В отечественной теории архетипа подобное направление дало о себе знать (в сублимированном варианте) во втором выпуске культурологического альманаха [Архетип... 2000], посвященного образу Женщины в культуре. Авторы сборника выделяют три основных женских типа в культуре (литературе): Женщина-Мать (мать-природа и земная женщина), Женщина-Демон (олицетворение пороков и соблазнов, ведущих человека к гибели) и Женщина-Дева (носительница светлого, идеального небесного начала). К “архетипу Девы” в русской литературе исследователи относят Бедную Лизу у Н. Карамзина, Татьяну Ларину у А. Пушкина, Бэлу и княжну Мэри у М. Лермонтова, “тургеневских девушек”, Наташу Ростову у Л. Толстого, Ларису Огудалову у А. Островского, Мисюсю у А. Чехова и др. [Борисов, 1995]. Тем не менее все это вновь поднимает “старую” проблему автора и героя в литературе, развернутую теперь уже в “новом” гендерном аспекте...

Автор и гендерное снижение

В 1927 г. академик В. Виноградов писал: образ автора «сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения... Это не лицо “реального” житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это – своеобразный “актерский” лик писателя» [Виноградов, 1980, с. 311]. Нередко процитированное толкуют превратно: будто бы Виноградов отрицал связь творения и творца. На мой взгляд, странное утверждение. Конечно же, фотография не есть отображенный ею объект. Но фотография запечатлевает черты объекта. Виноградов говорил (и это подтверждается многими другими его высказываниями), что образ автора – всегда образ писателя, выступающего в произведении под различными стилевыми масками: как самого себя, так и героев, в которых он, подобно актеру, перевоплощается. Главная идея произведения есть идея/образ (от греч. *idea* – представление, понятие; видеть), обнаруживающая себя на пересечении различных стилистических плоскостей. Иными словами, образ автора – центр, фокус, в котором сходятся все художественные средства, используемые реальной биографической личностью.

Но поскольку автор-мужчина и автор-женщина отличаются друг от друга, постольку при всей схожести (или несхожести) их лексики, используемых художественных средств и приемов, последние несут в себе разное психологическое, эмоциональное содержание, разные (усвоенные на уровнях коллективного и индивидуального бессознательного) модели мира. В этом смысле и “мужская проза”, и “женская проза” существуют. И спор о различии Женского и Мужского начал в литературе – прежде всего спор о различии не только гендерных архетипов, но и образов авторов. Этот факт

³ В оригинале – *Wild Woman*. В примечаниях к книге русский редактор подчеркивает, что, “как следует из концепции архетипа, это не только и не столько Дикая, сколько Первая, Первозданная, не искалеченная природой Женщина” (Пинкола, 2000, с. 15).

невозможно сбросить со счетов. Серьезный критик, литературовед просто обязан разграничивать особенности женского и мужского менталитетов, воплощенных в текстовых ликах. Пока же этого не происходит. Очевидно, известную реакцию отторжения следует рассматривать как реакцию на излишнюю натуралистичность иных произведений нынешних писательниц, сосредоточившихся на бытовой, физиологической сторонах женской жизни, лепящих образ современницы из сугубо сексуальных реалий и проблем. Но в этом плане *гендерное снижение* одинаково и у авторов-женщин, и у авторов-мужчин.

Что, к примеру, побудило начинающую писательницу вывалить на читателя груды житейского хлама и сора, сцены насилия, проституции, деградации и т.д. и т.п. Ответ таится в подзаголовке залихватского повествования от первого лица – “скандальный роман”. И быть может, не так уж неправы критиканствующие писатели-мужчины, упрекая своих соперниц в “бульварщине”, в погоне за низменным успехом? В скандальном романчике, точнее, повести “Открытие удочки” А. Козловой вниманию читателя предложены разглагольствования проститутки, сбегавшей из России в Эмираты. Эта “недюжинная” русская натура (еще бы, может за день выпить четыре бутылки виски!) широко открыта каждому встречному и поперечному и выдерживает испытания, по сравнению с которыми страдания “отверженных” мировой классики покажутся слабым лепетом. Один из фрагментов жизненного кошмара, в который погружено “милое” создание, – сожительство с пятнадцати лет со старым уголовником, который, по признанию героини, “срал прямо в нашу кровать”. Но каковы все-таки желания этой новой Шехерезады, без всякого смущения предъявляющей нам подробные сценки своих восточных ночей? На вопрос некоего телефонного незнакомца, не хочет ли она изменить свою жизнь, героиня, не церемонясь, отвечает: “сейчас я хочу трахаться, а не менять свою жизнь, потому что я знаю, что каждый раз, когда я хотела трахаться, мне это удавалось, а когда я собиралась измениться и начать новую жизнь, все это оборачивалось полной х...ей”. Материализация незнакомца в логове прелестницы приводит к последствиям, описанным с завидной обстоятельностью: “Все мое тело превратилось в дряблое и тяготящееся собственным бессилием вместилище боли. Лоуренс насиловал меня отбитым горлышком бутылки, пивными банками из мини-бара, он бил меня по ушам и засовывал мне в рот бильярдный шар” [Козлова, 2003, с. 87]. После этого своеобразного тренинга, подтердившего поистине неисчерпаемые ресурсы русской души и тела, равняющие героиню с титанами древности, она, успешно родив чаемого ребенка, философски размышляет “о том, что человеческое падение не знает глубины и нет дна у души, в которой демоны поселились, как черви в черепе покойника” [Козлова, 2003, с. 120].

Вот так: не сентиментально-слезливой “змеи сердечной угрызенья” [Пушкин, 1963, с. 60], а “черви в черепе покойника”. Вот уж действительно – ничего ни добавить, ни убавить! Пушкин, с его воспоминаниями:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю [Пушкин, 1963, с. 60]

может отдыхать.

Отважный создатель еще одной “русской красавицы” (я имею в виду Викт. Ерофеева и его одноименный роман) куда глубже проникает в “суть вещей”, заставляя своего героя в буквальном смысле слова путешествовать по женским гениталиям (роман открывается сценой у гинеколога), нещадно эксплуатирует их и даже использует в качестве... мыслительного аппарата. Вот, к примеру, откровения “русской (но почему обязательно русской? – А.Б.) красавицы” в абсолютно беспомощной, в художественном отношении, сцене: пытающаяся в первый раз помолиться в церкви “неопытная” героиня признается, что многого не понимает, так как ее “лобок сильнее, чем лобик, и это... для женщины нормально” (дескать, чем могу, тем и думаю) [Ерофеев, 1992, с. 169].

Женский архетип и эстетическое переживание

Настоящая “женская проза”, протестуя против такого “нормирования”, раскрывает женские “странности” как особенности собственной модели мира – отличного от мужского, но и равновеликого ему. Так, героини повести С. Василенко “Дурочка” и рассказа В. Галактионовой “Зеркало” – странные, некрасивые, отличные от окружающего мира, отторженные им сироты. «Ты – дочь врага народа, – с ненавистью говорит директор детского дома немой Ганне в “Дурочке”. – Ты – обезьяна, ты мразь, ты животное» [Василенко, 2000, с. 18]. И та, видя себя остриженной под “ноль”, с выбритым на голове крестом, разбивает зеркало.

Однако исчезновение зеркала в скорбном детстве героини означает лишь стадию переходности. В финальном претворении солярного мифа рождающая солнце Ганна (она же Надька) словно отражается в небе, возносясь на него и перерождаясь вместе с ним: “Оно рождалось на наших глазах на краю земли и неба, огромное красное солнце, все испачканное в Надькиной крови. Надька рожала солнце. Оно поднималось и поднималось и вдруг, просияв, показало себя все. Солнце было совсем другое, чем прежде. Это было новое солнце. Солнце лежало в небе, словно младенец в пеленках, и глядело на новый простирающийся над ним мир. И я вдруг понял, что войны не будет, что сегодня Надька спасла нас, что не будет ядерного удара, ракет... Смерти не будет!...” [Василенко, 2000, с. 126].

В рассказе Галактионовой зеркало не разбивается, и девочка, в глазах деревенских женщин некрасивая, с радостью смотрится в “тяжелое зеркало”, исполненное колдовских чар женского преображения. Кажется, в такое же старое зеркало смотрелась и девочка из пронзительной “Оды русскому огороду” В. Астафьева, углядывая в глубинах его некий иной, колдовской свой лик: “В недвижной глубине зеркала плавают звезды, клешнястые жуки, паутина по углам клубится, похожая на траву, прихваченную инеем. Оттуда, из бездонных глубин зеркала, из растений, белых и недвижных, надвигается и смотрит на девочку другая девочка, лобастая, худющая, с широким ярким ртом, расширенными, слегка выпученными глазами” [Астафьев, 1979, с. 476].

Мнится, в этом “другом” измерении таится еще не выраженное, свернутое в кокон детскости грядущее женское... Образы недовоплощенности в ликах странных “дурочек”, не выросших еще, неоформленных, создают своеобразные ряды взаимоотражений. А женское начало, внеположное еще такой недовоплощенности, растворяется в преображенном мире, слагаясь из отдельных его частиц, существ, творений...

В галактионовском “Зеркале” также появляется деревенская немая – Лиза-дурочка. “Едва различимая в солнечном мареве”, она поражает воображение героини, словно василенковская Ганна – окружающих: “Женщина шла совсем необыкновенная. Девочка заволновалась, покраснела – а она шла чудной плавной походкой, словно сквозь воду, и медное сияние шло от ее ослепительно-красных волос, едва прикрытых черной кружевной шалью. Совсем близко проплыло ее лицо, бледное, длинное, с остановившимся расплывшимся взглядом. И жаркий воздух не всколыхнулся. Девочка сморщилась от сильного волнения. Она привсталала на цыпочки, моргая часто и восторженно, и жалко вытянула шею – она смотрела вслед женщине... И девочка научилась смотреть на серые жерди, на кур, на спутанную травку-муравку, *а видеть совсем другое* (курсив мой. – А.Б.): женщина возникала снова, едва различимая в солнечном мареве. Она возникала” [Галактионова, 2003, с. 454–455]. Так формируется в повествовании “двойной” взгляд, позволяющий реконструировать – сквозь бытовую, обыденную изнанку вещей – скрытые, подлинные их смыслы и образы.

Отторжение аномалии оборачивается первооткрытием нормы. На первый план выходит *эстетическое переживание*, исполненное идеальных устремлений (не)женщины: “Она красивая... – *переживая* (курсив мой. – А.Б.), сказала девочка”. А это утверждение встречается смехом и уверениями в обратном: “Страшнее нее, наверное, и на свете нету!” [Галактионова, 2003, с. 456]. Однако мотив зеркала несет в себе и поверку эстетической нормы через ее множественные отражения, отрицание и утвер-

ждение. И этой множественности противопоставлено единое, общее: образ *Женщины* как *чуда житнетворчества*, утверждающего себя наперекор, вопреки. Глядя на себя – беззубую, белобрысую, невзрачную – девочка не воспринимает эти внешние признаки как сферу отторжения. Главное здесь – *отражение* в ней самой женского начала, почувствованного ею в облике прекрасной незнакомки с “чудной плавной походкой” и огненными волосами. “Она думала про некрасивую Лизу-дурочку – и про себя, такую же некрасивую, как сама необыкновенная Лиза, и радостно моргала, и тихонько смеялась от восторга” [Галактионова, 2003, с. 456].

Вот так, через субъектные сферы своих героинь, утверждается женское “Я” автора, который идентифицирует себя через то, что мыслит о себе самом, но – обладая “интерсубъективностью” (Э. Гуссерль) – и через сознание Другого, Другой. Автор–субъект (предстает. – А.Б.) как интенциональный полюс, как носитель намерения, которому принадлежит область значений” [Рикер, 1995, с. 11]. В первую очередь, это авторское “Я”, вступающее с собственным (в “женской прозе”, естественно, женским) *ego*, которое «в своей изначальной отрешенности от всего “внешнего” обладает неисчерпаемым богатством интенционального видения» [Гуссерль, 1998, с. 152].

Образ автора несет в себе (само)раскрытие женского “Я” в конкретности его *эстетических переживаний*, вбирающих в свою сферу стремление к любви, воспоминания о встречах, поступках, чувства единения или, наоборот, соперничества с героинями, рефлексию о взаимоотношениях с противоположным полом и поворотах судьбы, заботу о детях и думы о тяготах деторождения, наконец, представления о женщине и женственности – в реальности и в идеале. Так авторское “*ego cogito*” (я мыслю) воплощает себя в “открыто-бесконечном многообразии отдельных конкретных переживаний” [Гуссерль, 1998, с. 103].

Вот здесь-то – на архетипическом уровне культурного, эстетического бессознательного – и проявляется *нerv* современной русской “женской прозы”: ее *стремление к восстановлению женской идентичности, к обретению женственности*, во многом утраченной в военные и последующие исторические периоды. В определенной мере это – проблема теории и практики гендерных архетипов. Ведь для того, чтобы выделить сущностные моменты и особенности, разделяющие “женскую” и “мужскую” прозу, то есть чтобы докопаться до реального положения вещей и правомерности самого их разделения, необходима методологическая база, которая позволила бы обозначить *типологические, повторяющиеся* в произведениях и авторов-женщин, и авторов-мужчин черты (а не ограничиваться лишь единичными примерами). А в этом плане наша отечественная критика и литературоведение, к сожалению, ничего не делают.

Пол vs пол – диалог культур?

Скорее всего наблюдающееся сейчас гендерное снижение, к примеру, в “русском постмодернизме... без постмодерности” [Липовецкий, 2002, с. 59], а на самом деле в китче⁴, связано с отказом от гуманистического вектора литературы – пафоса человечности. В этом плане феминистская теория, легализовавшая в творческом самосознании “Первозданную Женщину”, Женское начало (со всеми вытекающими отсюда социопсихологическими последствиями), образовала своеобразную оппозицию расчеловечиванию человека, выступив на защиту женской природы, подавляемой технологичной мужской цивилизацией.

В ряде глав своего “Введения в теорию литературы”, посвященных проблемам современного феминизма, Р. Уэбстер расценивает феминистское движение как ре-

⁴Общая тенденция такого ценностного снижения к китчу в российской жизни точно подмечена С. Бойм, прочерчивающей линию перехода к “быту” как пошлости, к искусству как адаптации китчевых форм, к культуре как массовой “культурности”. Сходные метаморфозы претерпевает вынесенный в заглавие ее книги концепт “общие места”. В главе “Археология общих мест: от топоса до китча” Бойм конкретизирует эту линию снижения – от античного искусства памяти, запечатленной в образах знакомых мест, до нынешнего вместилища “идеологической” памяти (убогих коммунальных квартир и прочего – наследия советских времен) [Boym, 1994].

акцию на мужецентризм, особенно заметный в английском языке (литературном и нелитературном), в котором слова, обозначающие человека (*man*) и производные от него (*chairman* и пр.), выражают сугубо мужское начало [Webster, 1996, p. 73–74]. Фундаментальным здесь следует назвать принципиальное разделение понятий “секс” и “гендер”. По определению Уэбстера, первый термин охватывает собой биологические различия между полами, второй – социальные, психологические, ментальные. Важно, что разработанные феминистской теорией гендерные подходы позволяют реабилитировать личность женщины как литератора и женских персонажей, созданных и писателями, и писательницами в мире, где, “несмотря на известные исключения, литературой представлен – на правах доминирующего или нормативного – именно мужской жизненный опыт” [Webster, 1996, p. 77].

Вряд ли все положения феминистской критики можно принять безоговорочно, особенно в той части, где логоцентризм современной культуры отождествляется ею с фаллоцентризмом, а половые различия рассматриваются как предопределяющее и, практически, определяющее все жизнетворчество человека. Акцентируемая ею модель “Пол vs пол”, структурно и нередко смыслово повторяя архетипические оппозиции “Свой–Чужой”, “Я–Оно”, входит в противоречие с пониманием и определениями бытия человека и его “Я”, начиная с гегелевского “свое иное” до хайдеггеровского “бытие-с”, и их интерпретациями в трудах Ж. Деррида, Ж. Лакана, Ж.-П. Сартра, на которые так или иначе опирается феминистская критика в действительно оправданном стремлении изменить роль и статус женщины в современном мире. Дело в том, что в названной философской традиции “Я” личности, независимо от половой принадлежности есть “со-бытие с Другим” (Сартр), “Я”, перетекающее в “Ты” (Х.-Г. Гадамер). Именно такое понимание “открытого бытия” лежит в основе бахтинского диалога культур (в данном случае – женской и мужской культур), когда “я-бытие” становится возможным лишь как бытие для Другого или Другой, зеркало которых, перефразируя известное выражение Э. Левинаса, заменяет собой расколотое зеркало прежней объективности прежнего мира, что, в принципе, мы и видели в приведенных выше примерах из современной “женской прозы”.

Восхождение к женскому “Я”

Важнейшая задача нынешнего дня – отсеять зерна от плевел, произвести “смотр” созданного современными русскими писательницами по нравственно-эстетическим – художественным критериям. Былой тезис “Чего хочет женщина?” (вспомним название известного сборника 1990-х гг.) в потоке видоизменяющейся “женской” беллетристики побуждает задуматься о качестве литературного письма: а что мы, читатели, в том числе критики и литературоведы, ожидаем и требуем от женской прозы постсоветской России? Чтобы ответить на столь каверзный вопрос, сравним внешне схожие меж собой, но принципиально различные с эстетической точки зрения романы века минувшего и века нынешнего – «Отель “У озера”» (1984) английской писательницы А. Брукнер и “Смерть – это все мужчины” (2004) Т. Москвиной.

В центре каждого романа – сорокалетняя творческая личность (у Брукнер – писательница, у Москвиной – журналистка). Однако их профессиональный успех в разладе с личной жизнью. В обоих случаях любовный треугольник включает в себя двух (потенциальных) мужей и одного (женатого) любовника, к которому-то героини и пылают подлинными чувствами. Ни к чему хорошему это не приводит, и героини отвергают весьма выгодные с социальной и материальной точки зрения предложения руки и (порой) сердца. Таким образом, перепроверке подвергается традиционная для сказок и классического романа система ценностей. В итоге героиня Брукнер возвращается в свой одинокий домик к рабочему столу, а героиня Москвиной сходит с ума. Образ женского одиночества воплощается в архетипическом мотиве “женщина и холодная стихия воды (читай – неудавшейся любви)”. На этом сходство и заканчивается.

Различия начинаются с вынесенной в заглавие романа Москвиной строки И. Бродского “смерть – это все мужчины”. Выхваченная из соответствующего метафизического контекста (ср. со строкой О. Уайльда “любимых убивают все”), она (в отличие от названия брукнеровского романа) в ряду интертекстуальных переключек со знаменитой повестью Н. Баранской “Неделя как неделя” (1969) выглядит несколько неуместно-претенциозно: по крайней мере, никак не сочетается с первыми главами, посвященными реальным перипетиям в жизни современной деловой женщины (хотя сами по себе эти главы читаются с интересом). Интересны и резкость лексических оборотов, цинизм мыслей и чувств обозленной на весь мир героини. Но далее не сцементированное собственной авторской идеей повествование, особенно в последних главах, рассыпается в крошево потуг на философствование “a la” Достоевский. Из финала исчезает всякое правдоподобие. Я имею в виду несостыковку поставленной эстетической задачи доказать, что “смерть – это все мужчины”, с финалом романа. Ведь это не “все мужчины” убили героиню, а наоборот, героиня убивает материализовавшейся силой ненависти – причем на расстоянии! – бывшего мужа, возжелавшего занять свое прежнее место. А чего стоит развязка сюжета: сбегав из психлечебницы, в ярости казнит весь земной шар. Детская картинка: одевшись в красное платье (что это, символ мировой революции?), сошедшая с ума журналистка покупает в магазине глобус и в доставшейся ей по наследству квартире бывшего мужа устраивает мировую бойню, истыкивая глобус ножом: “Я выбрала его комнату, ту, где жила когда-то и где стоял диван, на котором я потеряла девственность... Вымела пол. Поставила глобус в центр комнаты. Вот и все... Спектакль начинается. Я играю главную роль. Я одна. Я отстала от трупы. Но приходите – и вы не пожалеете... А-ааа-ааа-ааа-а-а-а! Америка, Австралия и эта старая жаба, Великая Британия! Отлично! Поклон царю царствующих. Великий Юпитер! Для чего длить жизнь тех, кто не признает ни царств, ни царей? Плохие подданные у тебя, император. Мы вылепим новых... Россия. Россия, предательница. Ты была последней надеждой мира. Во имя Отца, которого ты оскорбила, во имя Сына, которого ты изгнала, во имя Духа, от которого ты отклеилась – принимай *последние семь ударов*” (курсив мой. – А.Б.) [Москвина, 2005, с. 326–329].

Невнятица нарастает, монологизированное повествование распадается на случайные, бессвязные слова, фразы, детали, очевидно должные, по замыслу автора, передать “бред сумасшедшей” на грани гениальных прозрений (“Если я могу, значит, мне разрешили”, “Я так его вижу”, “Я знаю...”, “Я слышу...”.) [Москвина, 2005, с. 252, 262, 268, 297]. Непонятно только, почему под гендерный статус “все мужчины” попадают страны и континенты – или же, по замыслу гениальной безумицы, там должна произойти гендерная селекция и помереть лишь мужская часть населения? И вот уже критик-мужчина спешит сделать далекоидущие выводы: «Роман Татьяны Москвиной “Смерть – это все мужчины”, несомненно, прольется бальзамом на душу наших феминисток» [Казначеев, 2005, с. 7]. Получается, феминизм уравнивается с мужененавистничеством, и еще хуже – с мужеубийством!

Печально и то, что в сфере авторского отрицания попадает скопом вся русская классика (за исключением Достоевского, ведь Раскольников здесь – образец для подражания), мужецентризм которой, как оказывается, граничит с женоненавистничеством. А каждый русский писатель, начиная с Пушкина, оказывается, считает своим долгом изошренно убить женщину: “Шла будничная литературная работа – и резали, и топили, и под поезд бросали, и насылали чахотку...” [Москвина, 2005, с. 291].

В романе же Брукнер, наоборот, подчеркивается сходство героини-писательницы с Вирджинией Вулф. Высший идеал? Да. Заданный сразу уровень стиля, вкусовых ориентаций? Несомненно. Но, главное, пафос человечности, пафос Жизни вместо воинствующей идеи Смерти. Наконец, терпимость к миру взамен оголтелой вседозволенности. Об этом напрямую говорит близкая автору героиня в беседе с одной из своих знакомых: “Мне приходит на ум... что многих женщин сближает ненависть к мужчинам и страх перед ними. Знаю, этим открытием никого не удивишь. Я другое хочу сказать. Мне становится жутко, когда такие женщины пробуют меня завербовать, перетянуть

на свою сторону. Речь не о феминистках. Их-то я понимаю, хотя отнюдь не симпатизирую. Я веду речь о сверхженщинах. О самодовольных потребительницах мужчин. У этих свои сложные, хотя и неписанные законы. Они твердо знают, что им положено по праву. Удовольствия. Потачки. Привилегии. Глупые истерики по пустякам. Самообожествление. Такие женщины поражают меня своей бесчестностью, внушают ужас. По мужчинам, вероятно, бить легче, чем по ним. Мне так кажется. Может, феминисткам имеет смысл взглянуть на вопрос свежим взглядом» [Брукнер, 2003, с. 176–177]. Не подпадает ли и героиня “Смерти” под эту категорию? – ведь в начале романа она преспокойно ведет жизнь содержанки при “новом русском”, которого скрыто презирает, которому изменяет и которого, в сущности, считает низшим существом, что, впрочем, вовсе не мешает ей получать от него все желаемое.

Если у Брукнер критика “болезней” мужской цивилизации проводится исподволь, через пристальное рассмотрение женского положения в ней, то у Москвиной выливается в хаотичные и даже истеричные разлагальствования о “новой России” как царстве обжорства, регресса и всяческого “блудия”. Образ героини, пишущей статьи на социально-бытовые темы, отличает всевозрастающая агрессивная внесоциальность. У Брукнер же преобладает мотив социализации женщины, и в этом – в диалоге с миром и людьми через творчество и любовь, сколь бы мучительны ни были эти состояния, – и таится выход из гнетущего “серого одиночества”.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что не тема и не сюжет (о любви, о женщине, о взаимоотношениях полов и пр.) составляют подлинную уникальность “женской прозы”, но *чистота эстетического переживания*, его интенциональная насыщенность и то, что можно обозначить английским словом *subtle* (утонченный, тонкий). Ведь каждое произведение женщины-автора – это создание своего собственного «государства женского “Я”», несмотря на сложности положения женщины в мужском мире. Такое понимание “женской прозы” высвобождает возможный модус ее бытия: через “конституирование... чистой возможности среди чистых возможностей”. В литературном произведении восхождение к “некоему в чистом смысле возможному *ego* (автора, героя, читателя. – А.Б.), к одной из чистых возможностей... фактического *ego*” [Гуссерль, 1998, с. 155] происходит именно через актуализацию самых разных переживаний, обретающих статус эстетических и претворяющих ментальную данность в идеальную как потенциально заложенную в реальности сознания и переживаемого мира.

Путь к “чистому сознанию” лежит, следовательно, через *ego cogito* и соответственную “феноменологическую редукцию (которая. – А.Б.)... выделяет субъективный опыт как сферу абсолютной конкретности и абсолютного существования” [Деррида, 1999, с. 62], обуславливая тем самым господство творчески преобразующего *ego cogito* в произведении. Известно, что *ego cogito* понималось Декартом «столь широко, что охватывало всякое “я воспринимаю, я вспоминаю, я фантазирую, я выношу суждение, чувствую, вождеваю, хочу” и все подобные переживания “Я” в бесчисленных текущих особых гештальтах» (цит. по [Мотрошилова, 2003, с. 201]). Именно такое направление и ведет нас к познанию духовно-нравственных и эстетических основ современного бытия. Раскрытие истинного *ego* в “женской прозе” возможно лишь “при возвращении к принадлежащим ему, как некоему *ego* вообще, аподиктическим принципам, к сущностным всеобщностям и necessities” [Гуссерль, 1998, с. 156]. Через *возвращение к архетипам*, если говорить словами известной книги М. Элиаде. Именно здесь открывается выход к миру, а не уход от него [Элиаде, 1987].

* * *

Итак, нынешний всплеск интереса к проблеме архетипа (в том числе гендерного), во многом вызванный кризисом идентичности (национальной, культурной, гендерной и пр.), направляет нас на путь ее восстановления. В задачи человеческого самопознания, культурной самоидентификации тогда входит “поиск себя” как обретение неко-

ей точки опоры – на глубинные, базовые архетипы коллективного бессознательного, корнящиеся в устойчивых протообразах, первичных моделях развития. Таких, как “Первозданная Женщина”...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аверинцев С.С.* “Аналитическая психология” К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3.
- Архетип: Культурологический альманах.* Вып. 2. Шадринск, 2000.
- Астафьев В.П.* Ода русскому огороду // *Астафьев В.П.* Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1979.
- Большакова А.Ю.* Архетип в теоретической мысли XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры. М., 2003.
- Большакова А.Ю.* Гендер // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Борисов С.А.* Дева как архетипический образ русской литературы // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX в. Омск, 1995.
- Брукнер А.* Отель “У озера”. М., 2003.
- Василенко С.В.* Дурочка. М., 2000.
- Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980.
- Галактионова В.Г.* Крылатый дом. М., 2003.
- Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб., 1998.
- Деррида Ж.* Голос и феномен. СПб., 1999.
- Ерофеев Вик.В.* Русская красавица. М., 1992.
- Казначеев С.М.* Волосатая Венера // Литературная газета. 2005. 22–28 июня (№ 25).
- Козлова А.Ю.* Открытие удочки // Литературный альманах. 2003. № 3.
- Липовецкий М.Н.* Конец постмодернизма? // Литературная учеба. 2002. № 3.
- Москвина Т.В.* Смерть – это все мужчины. СПб., 2005.
- Мотрошилова Н.В.* “Идеи I” Эдмунда Гуссерля как введение в феноменологию. М., 2003.
- Пушкин А.С.* Воспоминания // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 3. М., 1963.
- Рикер П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
- Элиаде М.* Космос и история. М., 1987.
- Эстер К.П.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. Киев, 2000.
- Boym S.* Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge (Mass.)–London, 1994.
- Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought.* Knoxville, 1985.
- Pratt A.* Archetypal Patterns in Women’s Fiction. Bloomington, 1981.
- Rigsby R.* Archetypal Criticism // Encyclopedia of Feminist Literary Theory. New York–London, 1997.
- Webster R.* Studying Literary Theory: an Introduction. London–New York–etc., 1996.

© А. Большакова, 2010

Сдано в набор 17.12.2009

Подписано к печати 29.01.2010

Формат бумаги 70 × 100^{1/16}

Офсетная печать

Усл. печ.л. 14,3

Усл.кр.-отг. 9,0 тыс.

Уч.-изд.л. 18,6

Бум.л. 5,5

Тираж 618 экз.

Зак. 14

Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

Адрес редакции: Мароновский пер., д. 26, Москва, 119049

Издатель – Российская академия наук. Издательство “Наука”: Профсоюзная ул., д. 90, Москва, 117997

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»: Шубинский пер., д. 6, Москва, 121099