

Tampereen yliopisto

---

Merja Tuominiemi

**И она выбрала...Свободу**

**Конструирование женственности/ей в постмодернистской  
авто/биографии Лидии Шевяковой**

---

Kieli- ja käännöstieteiden laitos  
Slaavilainen filologia  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2006

Tampereen yliopisto

Slaavilainen filologia  
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

TUOMINIEMI MERJA: I ona vybrala..Svobodu. Konstruivovanie šensvennosti/ej v postmodernistkoj avto/biografii Lidii Ševjakovoj / Ja hän valitsi...Vapauden. Naiseuden/naiseuksien konstruoituminen Lidija Ševjakovan postmodernistisessä auto/biografiassa

Pro gradu -tutkielma, 79 s.  
Toukokuu 2006

---

Tässä työssä pyrin tarkastelemaan, miten naiseuden käsite konstruoidaan Lidija Ševjakovan postmodernistisessä auto/biografiassa. Lähestyn tutkimuskysymystä sekä essentialistisesta että antiessentialistisesta näkökulmasta, peilaten naiseuden rakentumista niin biologisiin, kuin kulttuuri-sosiaaliinkin lähtökohtiin - näin ollen sanalla "*gender*" tulee olemaan työssäni keskeinen, suuntaa antava merkitys. Tutkielmani rakentuu pääosiltaan (venäläisen) postmodernistisen kirjallisuuskurssin kontekstissa ja saakin täten hyvin kvalitatiivisen ja subjektiivisen luonteen. Tarkemman analyysin kohteeksi olen valinnut Ševjakovan vuonna 2000 ilmestyneen teoksen "*Očen' interesnij roman*", jonka määrittelen työssäni taiteellis-dokumentaaliseksi, postmodernistiseksi auto/biografiaksi. Mielestäni juuri kyseisessä kaunokirjallisessa teoksessa toisiinsa nivoutuvat mielenkiintoisella tavalla feministiset, postmodernistiset ja dokumentaaliset aspektit, jotka siis kukin omalla tahollaan ottavat osaa monitasoisen, alati "liikkuvan" naiseuden käsitteen muotoutumiseen ja sen tarkasteluun. Kantavaksi hypoteesiksi työlleni määrittelen naiseuden/naiseuksien moninaisuuden ja eroavaisuuden, jotka esimerkkien avulla pyrin havainnollistamaan Ševjakovan kirjallisuus- ja kulttuurirajoja rikkovasta teoksesta. Tämän lisäksi näen sanan "naisuus" taustalla välkehtivän myös tietynlaisen "*vapauden*" käsitteen, jonka tulen tutkielmassani soveltamaan niin naiskirjallisuuteen kokonaisuudessaan, kuin Lidija Ševjakovan kirjoittaman romaanin keskeiseen sanomaankin.

Tulkintani mukaan Ševjakovan hyvin itsetietoinen ja intertekstuaalinen teos jää ironisesti kaikkien absoluuttisten ja yksiselitteisten määrittelyjen ulkopuolelle. Dekonstruoiden tunnettuja, kiinteitä vastakkainasetteluja kuten "totuus-valhe", "elämä-kuolema" ja "vapaus-vankeus", teoksessa eri tasolla esiintyvät diskurssit ja "äänet" ottavat kriittisesti osaa myös opposition "nainen-mies" tarkasteluun, jossa toinen osapuoli tunnetusti määrittellään perustavalla tavalla vastakkaiseksi toiselle osapuolelle. Samalla tavalla kuin teksti itsessään, myös naiseuden käsite jää Ševjakovan postmodernistisessä konseptissa vaille pysyviä ja vakiintuneita määritelmiä. Kytken tähän aspektiin myös kiehtovan "*Toiseuden*" käsitteen, jota tulen työssäni tarkastelemaan useammasta eri näkökulmasta; Ševjakovan perinteisillä vastakkainasetteluilla leikittelevässä teoksessa "*Toiseuden*" tematiikka havainnollistuu mielestäni sekä sukupuolten välisenä että naisten/naiseuden sisäisenä, kuin myös yksilön henkilökohtaisena erilaisuutena, toiseuden tunteena omaa "minuutta" kohtaan. Tämän päivän kirjallisuusteorioihin ja analyysiini nojautuen oletan naiseuden/naiseuksien rakentuvan Ševjakovan tekstissä pienistä erillisistä osatekijöistä,

jotka näyttelevät merkittävää osaa myös käsitteiden "elämä", "identiteetti" ja "minuus" semantiikassa. Tietynlainen näiden laajojen käsitteiden fragmentaarisuus heijastuu muodollisesti jo kirjailijan tavassa esittää lukijalleen otteita tekstin sisäisten, erilaisten henkilöhahmojen elämästä - jokainen Ševjakovan teoksessa kerrottu tarina, esim. filosofinen pohdinta, ote päähenkilön kirjoittamasta kirjeestä tai päiväkirjamerkinnästä, tutustuttaa lukijansa aina uusiin henkilöihin ja tapahtumiin, jotka puolestaan lisäävät intertekstuaalista, rajatonta ja omalla tapaa loputontakin kerronnan luonnetta. Tässä näen myös yhden oleellisimmista yhdistävistä tekijöistä (post)feministisen ja postmodernistisen diskurssien välillä - nimittäin määrittelemättömän, suhteellisen "toiseuden" kontekstin, jossa oppositioparit vapaasti ja määrätietoisesti pakenevat yhtä, universaalia määritelmää.

Kolmantena teoreettisena kokonaisuutena tulen käsittelemään työssäni dokumentaarisuuden diskurssia, joka Lidija Ševjakovan teoksessa mielestäni merkittävällä, usein jopa harhauttavallakin, tavalla ohjailee lukijan tulkintaa teoksen genrestä ja sen ominaisuuksista. Tarkastelen kohdetekstiäni auto/biografisten konventioiden valossa, kiinnittämällä huomiota myös keskusteluihin paradoksaalisesta, mutta aina niin mielenkiintoisesta "Tekijän kuolemasta". Tämä kysymys puolestaan nivoutuu kiinnostavalla tavalla marginaaliseen (oletetusti heikkoon) ja kirjallisuuspiireissä niin usein huomiotta jätettyyn näkökulmaan nais-subjektin asemasta. Luonnollisesti myös tässä yhteydessä esiin nousee kysymyksiä tekstin ja siinä esitettyjen "naisuuksien" autenttisuudesta, "minuuden ja menneisyyden" määrittelemisen mahdollisuudesta ja niiden mukanaan tuomista viittauksista tekstin ulkopuoliseen "todellisuuteen". Ševjakovan ironisessa, selvästi häilyvien fakta/fiktio -rajojen kanssa leikittelevässä tekstissä tämä niin paljon kiistelty kirjoittamisen ja todellisuuden suhde saa huomion kiinnittymään eritoten neuvostoliittolaiseen ja venäläiseen (ns. "naamioituneeseen") todellisuuteen, joka puolestaan tuo mielenkiintoisen lisäaspektin Ševjakovan postmodernistisen auto/biografian tarkasteluun ja siinä esiintyvien erilaisten konventioiden tulkitsemiseen.

Ševjakovan hyvinkin abstrakti teos "*Očen' interesnij roman*" antaa tulkintani mukaan kaikessa määrittelemättömydessään paitsi omille (nais)henkilöhahmoilleen, myös lukijalleen vapauden valita vastaukset niihin vaikeisiinkin kysymyksiin, joita teksti (sekä itsessään, että "todellisuuteen" heijastuen) väistämättäkin herättää. Oman identiteetin ja naiseuden etsimisen sekoittuessa loputtomiin unenomaisiin tapahtumiin, tai omasta elämästä ja menneisyydestä kertomisen värityessä suorien tunnustuksien kanssa kertoja-protagonistin omasta epäluotettavuudesta, nousee tulkinnassa voimakkaasti esille lukijan omakohtainen valinnan vapaus sille, miten ja mistä tekijöistä katsoo naiseuden ja sen eri aspektien rakentuvan Ševjakovan fiktiivisessä auto/biografiassa. Tulkintaa eri suuntiin vievät elementit ja hierarkkisten suhteiden ironinen rikkoutuminen kirjailijan tekstissä antavat omalta osaltaan rajattomat mahdollisuudet tulkita Ševjakovan teosta mitä erilaisimmista näkökulmista - tässä yhteydessä päädyin (post)feministiseen, dokumentaaliseen - postmodernistiseen diskurssiin, jossa aivan kuten "naisuus", niin myös "elämä" ja "minuus" näyttävät vahvasti rakentuvan pienistä valinnoista ja vapaista, määrittelemättömästi toisiinsa tiivistä liittyvistä kertomuksista.

## Содержание:

<b>Введение .....</b>	<b>1</b>
<b>1. "Очень интересный роман" и его автор.....</b>	<b>8</b>
1.1 Маска, литературный приём или возможность правды?.....	8
1.2 Об авторе и её отпечатках.....	10
<b>2. Постмодернизм - где всё начинается, заканчивается? .....</b>	<b>12</b>
2.1 Сделанные миры игр и безграничностей .....	12
2.2 Русский постмодернизм - через иронию к новой истории .....	15
<b>3. Женское письмо и его постфеминистский субъект .....</b>	<b>17</b>
3.1 О чём ты думаешь постфеминистский женский субъект?.....	19
3.2 Фантастический женский субъект в танце с действительностью - Всё-таки она не совсем исчезнувшая?.....	21
3.3 Современное женское письмо - от имитации к поиску своего женского "Я" .....	23
3.4 Ангелы и Чудовища - выбирайте свободно, но избегайте ловушек!.....	26
<b>4. Постмодернистская женская авто/биография .....</b>	<b>28</b>
4.1 О себе и о (без)времени - действительно ли всё теряет своё значение?.....	30
4.2 Моё Дорогое Другое - всегда больше, чем одно .....	33
4.3 Русским матерям и дочерям - из середины "другости" .....	35

<b>5. Как постфеминистский женский субъект конструируется в постмодернистской авто/биографии Лидии Шевяковой? .....</b>	<b>36</b>
5.1 Реальность постмодернистской авто/биографии - не очень надежная вещь.....	38
5.2 Обо мне "мне" и медузах в постмодернистских сумерках.....	41
5.3 Постфеминистское "Я" - в свободном плену у своих Других.....	45
5.3.1 Грудь вместо усов - всё-таки так легче? .....	46
5.3.2 Дорогие Другие - подружки, золушки, матери - подвиды одного биологического вида? .....	49
5.3.3 "Я" со стороны собственными, но чужими глазами - кто в самом деле станет "Другой"? .....	54
5.4 Русский постмодернизм и его женское "Я" в контексте <i>"Очень интересного романа"</i> .....	58
5.4.1 О дедушке Ленине и его животных - игра с гримами прошлого.....	58
5.4.2 Охота на русское "Я", на его Свободу и Счастье.....	61
5.4.3 Мир документов - всё-таки только для поправки здоровья? .....	64
<b>6. Заключение.....</b>	<b>68</b>
<b>Литература .....</b>	<b>74</b>

## Введение

*Я увидел спящую женщину. Ей снилось, что Жизнь стояла перед ней и держала в обеих руках подарки, в одной Любовь, в другой Свободу, и говорила женщине: "Выбирай." Женщина долго думала и выбрала Свободу. И Жизнь сказала: "Ты хорошо выбрала. Если бы ты сказала 'Любовь', я дала бы тебе то, что ты попросила и больше никогда не вернулась бы. Теперь я вернусь и в день возвращения у меня будут оба подарка в одной руке." -Oliver Schreiner-*

Жизнь, Свобода и Любовь - эти маленькие, но так "жизнеспособные" и сильные слова в изречении Оливера Шреинера заставляют нас задуматься над вопросами: Почему женщина выбрала именно Свободу? Будет ли она свободна когда пробудится от сна? Что такое жизнь? Жизнь, дарящая Свободу в этом случае - "он" или "она"? Все эти знакомые нам понятия смешиваются с помощью слова "женщина" и создают своеобразную концепцию, где, кроме ключевых слов женского рода (Любовь, Свобода и Жизнь), главную роль естественно играет многозначное понятие *женственности* в целом. Но когда рассматриваем вопрос с немного другой точки зрения, внимание неизбежно приковывается и к оборотной стороне медали - насколько значительное место занимает в этом женственном сне и пространстве мужской мир? Ключом к ответу, в свою очередь, становится слово "Свобода" - чтобы быть свободной, сначала нужно сделать выбор, отстаивать свои права - освободиться.

Но освободиться - как и от чего/кого? Эти серьёзные гендерные вопросы ждут своих ответов. Одна из самых важных целей данной дипломной работы - найти возможные, своеобразные ответы на эти вопросы, но всё-таки не стремиться к полным и окончательным исследовательским выводам. На следующих страницах именно тема *"женственность и её конструкция"* пройдёт красной нитью через всё моё исследование - скромную попытку проанализировать, как пол создаёт и строит себя, свою историю и субъективность в художественной, литературной рамке. Эти вопросы и будут самыми основными в моей работе, где женственность и изображение пола, будут рассмотрены через произведение Лидии Шевяковой *"Очень интересный роман"* (2000), часто создающее сильное чувство необъяснимой неопределённости, бинарности и такой занимательной "другости" и внутри и вне текстуального уровня. Первая глава с

коротким представлением материала и писательницы будет основой для более глубокого теоретизирования и конкретного анализа.

Не задумываясь, можно утверждать, что этот с блистательным юмором написанный роман дышит сильной и увлекательной женственностью. В нём жизнь женщины рассматривается глазами женщин, и её история рассказывается голосом женщины - но кому? Очевидно скорей всего женщине. Кроме гендерного аспекта "*Очень интересный роман*" со своими подвижными, двойственными свойствами, сознательным самонаблюдением и иронией довольно явно занимает место в постмодернистском, деконструирующем, литературном дискурсе<sup>1</sup>. Данные весьма прямые и смелые утверждения о женственности, половом характере и о постмодернистских чертах названного произведения будут более подробно обоснованы во второй и третьей главе. Черты постмодернистской литературной теории, которые я изложу во второй главе, будут во многом и определять своеобразный характер всего данного исследования. Проблематичные понятия женственности, которая, в свою очередь, является сердцевинной данного исследования, и женской литературы, найдут свои определения в третьей главе. В этой связи будут представлены как возможные связывающие звенья, так и заметные различия между этими двумя дискурсами - между феминистским и

---

<sup>1</sup> Термин *дискурс* вошёл в широкое употребление, прежде всего, через исследования известного французского историка и философа Мишеля Фуко (1926-1984). В слове дискурс заключаются различные значения, в зависимости от областей наук и разных исследовательских направлений. В дискурсивном анализе внимание сосредоточено на взаимности употребления языка и на тех правилах и конвенциях, которые ограничивают данное действие. Среди других антропологий, начиная с 1960-ых годов, понятие дискурса содержит в себе и идею о свойстве, образующем значение языка. Кроме процесса создания значений, дискурс является и продуктом; способы употребления языка, выливаются в социальные, исторические и институциональные образы, которыми производятся установленные значения и конструкции – разные дискурсы. В этой связи индивидуум – не только источник языкового значения, а в известном смысле и продукт языка. Он не только выбирает или создаёт дискурс, а растёт в нём, овладевая языком и приспосабливаясь к его своеобразным правилам. Человек, всё-таки, не совсем должен сдаться на милость разных дискурсов, а может и сам принимать участие в идеологической борьбе, разбирая эти господствующие дискурсы, с которыми всегда связано и понятие *власти*. Хорошим примером этого служат феминисты, которые (со своими собственными феминистскими дискурсами) обнаружили/вают превосходящую власть мужского дискурса в обществе и таким образом активно борются за свои права и равенство между полами. (O'Sullivan 1994:92-94.)

постмодернистским, каждый из которых является многосторонним и "провокативным". Интересно узнать как сильно и значительно их взаимное, совместное существование отразится и в контексте данного исследования.

Наряду с феминистскими и постмодернистскими понятиями, аспекты повествования, художественно-документальной наррации будет служить третьим и важным "указателем пути" в данной дипломной работе. Отличающееся увлекательной игрой и поразительным самосознанием произведение *"Очень интересный роман"*, незаметно завладевает вниманием читателя и вызывает к более основательному обсуждению вопросов о сущности повествования такого рода - почему писательница Лидия Шевякова и созданная ей протагонистка рассказывают и описывают события и, прежде всего, женственность таким образом? Как и какую/ие женственность/и они создают своими по моему предположению постмодернистскими, иногда даже "правдоподобными" повествованиями? К этим, пробуждающим глубокий интерес, вопросам об автобиографическом характере письма я ещё вернусь в четвёртой главе. Таким образом на перекрёстке этих трёх - женской/женственной, постмодернистской и документальной - "дорог" находится и самая основная цель моей дипломной работы, то есть, рассмотрение и анализ как постмодернистского повествования женственности, так и литературной, постмодернистской, женской идентичности и изучение формирования значений гендера и пола в целом в произведении Лидии Шевяковой *"Очень интересный роман"*. Эти теоретические аспекты будут сведены вместе и в меру моих возможностей применены на практике в последней, пятой, главе - в качественно аналитической части данного исследования.

Прежде, чем перейти к более детальному разбору произведения *"Очень интересный роман"* и появляющемуся в нём аспекту (постмодернистского) гендера/пола, уместно бросить крайне беглый взгляд на предыдущие исследовательские контексты и традиции, касающиеся данной темы женщин в литературном мире, и кроме того пояснить некоторыми словами те причины, из-за которых данная дипломная работа носит обозначенный выше характер. Моё пока ещё в начальной стадии находящееся исследование, далеко не первая попытка понимать и анализировать женственность в



литературе. У исследования женской литературы есть своя многообразная и интересная, в некотором роде и спорная история, в течение которой заслуженные литературоведы уже долго обсуждали вопросы о поле и гендере, об образе женщины как объекте письма, так и пишущем, создающем, субъекте собственного рассказа. (см. напр. Мої 1990.) Литературоведы всё время возвращаются к вопросам: что такое женщина? Откуда эта заведомо подчиненная и недооцененная женственность и женская литература черпает своей силы? Изучение этой незаметности, скромности, но в то же время сильного желания и сокровенного таланта женщин писать свои собственные произведения, является одним из главных импульсов и к настоящей дипломной работе. Ключевым для данного исследования будет названное в эпиграфе понятие Свободы. Я предполагаю, что именно свобода своего рода (или стремление к ней) кроется за той силой, с помощью которой женщины выражают свои мысли словами и создают свои своеобразные *женственности*. Точно также, как мы, читатели и любители литературы, свободны в своём почти неограниченном толковании художественных произведений, таким же образом и женщины имеют возможность экспериментировать с границами своей свободы и через письмо добиваться, чтобы их слушали - читали. Как эта свобода видна в постмодернистском произведении Шевяковой - это уже вопрос будущего анализа.

Уже несколько раз на этих первых страницах исследования встречались слова "конструкция женственности" и "создание своей женственности". Ниже я постараюсь уточнить, о чём идёт речь и вместе с тем более подробно разъяснить, как эти трудно определяемые концепции женственности и гендера будут поняты в довольно узком контексте данной дипломной работы. Другие основные термины получат свои определения в будущих главах. Надо всё-таки уже здесь упомянуть, что по поводу таких весьма безграничных и спорных понятий как женственность/гендер, постмодернизм и художественно-документальное повествование, нецелесообразно, даже невозможно было бы ставить честолюбивую задачу предложить их абсолютные определения, а придётся удовольствоваться малым - своей собственной интерпретацией данных сложных, но увлекательных терминов.

А насколько важно, на самом деле, найти основательные определения для понятий "женщина" и "женственность"? Известный феминистский критик Юлия Кристева решила этот вопрос, оставив "женщину" без конкретного определения. Для Кристевой женщина существует только в "обратном" смысле - в качестве того, о чём невозможно говорить или делать односторонние выводы. Таким образом женственность остается вне всяких идеологий<sup>1</sup> и названий. Данная точка зрения на женственность и её маргинализацию, долговечно осуществляемую патриархатной символической системой, явно опирается на значение *позиции* женщин в мужской культуре: женщина понимается как граница этой системы, она (как Другая) находится не внутри, и не вне господствующей идеологии. Согласно Кристевой, Женщины как таковой не существует, а она является конечным, но не неизменным, результатом многих дискурсов, как биологических, так и социальных факторов - неопределённая женственность состоит из стольких женственностей, сколько существует и женщин (Kristeva 1984). Не вдаваясь в подробности глубокой теории Кристевой, я частично опираюсь на её слова об исключительном характере женственности - также я не считаю возможным говорить об универсальной женственности или Женщине, признавая множественность и богатство существующих женственностей. Но я, однако, хотела бы исходить из предположения, что главные "героини" данного исследования - т.е. женственность/и и протагонистка в произведении Шевяковой - нуждаются, хотя бы каким-то образом, в определяемом и обсуждаемом *существе*. В этой связи уместно рассмотреть значение понятия гендер и с его помощью постараться найти предварительные и немного более подробные

---

<sup>1</sup> Понятием *идеологии* часто намекается на сознательно поддерживаемую систему убеждений, которую люди обычно добровольно выбирают, или от которой они отказываются (напр. коммунизм, христианство). В некоторых обществах и патриархатные убеждения являются частью сознательной идеологии культуры. В других контекстах термин идеология часто употребляется, когда речь идёт о том обычае, по которому мы наблюдаем "реальность". Такая точка зрения в определении слова идеология значит, что когда мы входим в культурную жизнь своего общества или когда мы осваиваем язык, мы усваиваем и те представления культуры, которые нас окружают. Протестуя против мужского авторитета, феминизм является сознательной идеологией в первом значении вышеопределённого термина. Большая часть феминистических исследований, всё-таки, сосредоточивается на патриархатной идеологии во втором смысле слова – точнее говоря, на представлении и опровержении тех процедур, через которые подчинение и маргинализация женщин считались/считаются естественными. (Morris 1993:4-5.)

характеристики слов "женщина", и его некоторых основных производных - женственность, женское и женственное.

Словом *гендер*, которое является спорным и широко обсуждаемым понятием, обычно отсылают к культурным и социальным конституциям женского и мужского пола - к тем нормам, манерам и стереотипам поведения, которые в современном обществе считаются приличными мужчине и/или женщине. В понятии гендера скрывается и основы аргументации против эссенциализма, против представлений, по которым человеческая природа, в том числе и пол и половой характер, являются "естественными" и основываются на биологических, природных различиях между женщинами и мужчинами. С точки зрения гендерных позиций, биологический пол же (англ. sex) не служит прямой гарантией мужского или женского поведения (англ. femininity-masculinity). Нельзя всё-таки понимать гендер как культурное описание "готовых" полов, так как гендер является и продуктом и *процессом* конструкции и репрезентации полов - системой репрезентации, диктующей статус, престиж и идентификацию для индивидуума в обществе. Данная констатация, вместе с предшествующими определениями слова "гендер", старается привлечь внимание и в этом исследовании. (Wolfreys 2004:74-80, de Laurentis 1987:4-5.)

Похожую точку зрения на этот вопрос, на многообразное содержание понятия гендера, возможно формулировать и немного другими словами - сосредоточиваясь более внимательно на феминистском дискурсе, который тоже, естественно, занимает важное место в дискуссиях о полах и их представителях. По своему значению термин "гендер" очень тесно связан со словом "женственное" (англ. "feminine"), которое многие феминисты, напр. Ториль Мой и Пам Моррис, употребляют намекая на приобретённые, социальные конструкции - на идентичности и формы поведения, обработанные культурными и социальными нормами. Прилагательное "женское" (англ. "female"), со своей стороны, чаще всего наводит на мысли о чисто биологических различиях между полами. (Morris 1993:2, Moi 1990:82.) Я хочу ещё уточнить, что на последующих страницах данной дипломной работы центр тяжести исследования будет перенесён на понятие многосторонних, различных "женственностей", которые с маленькой оговоркой

понимается как живые и не однозначные результаты социальных и культурных атрибутов, правил и норм, в которых временами отражается и биологический пол действующего субъекта. Иначе говоря - *конструкция* как женственного, анти/эссенциалистского постмодернистского мира и (пост)феминистских субъектов, так и рассмотрение способов изображения данной своеобразной комбинации в области литературы, будет смело выходить на авансцену данного исследования, где Жизнь, Свобода и дифференция женщин/ы также играют значительную роль. Данные аспекты будут применены, где только возможно и обоснованно, и в русском, культуром и идеологическом контексте - это, со своей стороны, с помощью языка постмодернистского авто/биографического дискурса, и предоставит мне возможность рассматривать парадоксальные отношения между женской субъективностью и русской, своеобразной "действительностью".

Изучение данного сложного и довольно обстоятельного исследовательского вопроса было бы, однако, невозможно без предыдущих исследований и обширного, теоретического материала. Ознакомляясь с феминистскими теориями я опиралась, среди многих других, на следующие источники: Ирина Жерёбкина: *"Введение в гендерные исследования"* (2001), Кристина Парнелл: *"Голоса других. Женщины и меньшинства в постсоветской литературе"* (2004) и Nicole Brossard: *The Aerial Letter* " (1985/1988). Вместе с тем, как дискуссии напр. Жака Дерриды, Рональда Барта или Поля де Мана во многом управляли рассмотрения субъективности и образов различных женских "я" в произведении *"Очень интересный роман"*, также диссертации Ирины Савкиной: *"Пишу себя..."* (2001) и Марьи Рютконен: *"About the Self and the Time"* (2004) служили незаменимыми источниками знаний, когда я нуждалась в информации и точках зрения, касающихся положения (именно русских) женщин в литературном мире. Осуществление желания более углублённо изучать вовсе не прямолинейную, постмодернистскую литературную теорию стало возможным с помощью, прежде всего, таких работ как: Linda Hutcheon: *"The Politics of Postmodernism"* (1989), И. С. Скоропанова: *"Русская постмодернистская литература"* (1999), Mikhail Epstein: *"After the Future"* (1995) и Mark Lipovetsky: *"Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos"* (1999). Ответы на вопросы, связанные как с сопоставлением, так и с различением

свойств данных двух дискурсов - феминистских и постмодернистских точек зрения в литературе - были без труда найдены в произведении Пяйви Косонен: *"Naissubjekti & Postmoderni"* (1996). Материалом для третьей и важной теоретической позиции, для рассмотрения вопросов художественно-документального повествования, стали, прежде всего как труды Шломич Риммон-Кенон: *"Kertomuksen poetiikkaa"* (1999) и Лидии Гинзбург: *"О психологической прозе"* (1999), так и некоторые работы напр. Бетх Холмгрен и Джейн Гаррис.

## **1. "Очень интересный роман" и его автор**

### **1.1 Маска, литературный приём или возможность правды?**

Читая произведение *"Очень интересный роман"*, можно сразу убедиться в том, что название данного произведения действительно служит предзнаменованием его содержания и общего характера. Роман состоит из 86 небольших новелл, образующих единое повествование, но существующих вполне автономно как отдельные рассказы, репортажи, дневниковые заметки, письма, путевые записки и философские размышления. Фрагментарность романа, уже на формальном уровне, напоминает его читателю о том, что и сама жизнь состоит и составляет свою общую картину из маленьких, отдельных событий - рассказов и конструкций. В произведении Шевяковой фрагментарность довольно ясно видна и в семантическом содержании и в искусном смешении разных жанровых примет: рассказы не сливаются в одно целое, а остаются как будто вне линейного и "упорядоченного" рассказа, предлагая свои собственные решения. К акцентированно женственному дискурсу примешиваются черты из мужского мира. Постмодернистский способ повествования встречается с дискурсами социалистического реализма и временами появляющимися чертами авто/биографической литературы. Отличная, ироническая и самосознательная игра текста с разными жанрами, игра как с понятием о половых/гендерных стереотипах (и их реконструирование), так и со своими собственными текстуальными двойственностями, метадискурсами и метаповествованиями - всё это является уже само по себе достаточным обоснованием для слова *интересный* в названии произведения

Шевяковой.

Характер *очень интересного* произведения роман приобретает, когда рассматриваем его именно с точки зрения повествования и разных дискурсов, конкурирующих во внимании читателя. *"Очень интересный роман"* рассказывает историю молодой женщины Степаниды Милославской. Читатель получает возможность следить за её ростом и развитием с раннего детства до самой взрослости. О событиях детства рассказывается голосом маленькой Степы. Образ взрослого мира, в свою очередь, излагается словами уже взрослой и опытной женщины. Одновременно с тем, как голос протагониста взрослеет, изменяется и точка зрения фокализатора: события жизни и поступки главной героини получают новые значения. Хронологичность повествования, и таким образом также рост молодой Степы, часто прерывается отдельными рассказами не из жизни и опыта протагонистки. На поверхность рассказов всплывают и различные стили наррации, различные дискурсы и уровни, создающие подвижность и многосторонность в составе текста. Но, несмотря на нелинейность и до известной степени нелогичность повествования, женственность и гендерные вопросы неоспоримо присутствуют в данном романе с начала до конца. В течение повествования они сильно окрашиваются постмодернистскими чертами и детальными описаниями протагонистки-фокализатора - в том числе, естественно, и личными интерпретациями читателя. Или в этом случае, на самом деле, было бы точнее говорить о интерпретациях *читательницы*, так как женственность в данном тексте простирается и до самого воображаемого, внутреннего, женского читателя. *"Очень интересный роман"* - женский/женственный рассказ о некоторых больших вопросах жизни - о вопросах: что такое женское "Я", Счастье, Жизнь? Существует ли это всё в действительности - или это только сон? Роман написан женщиной - Лидией Шевяковой и адресован, прежде всего, женскому кругу читателей. Хочу, однако ещё, уточнить, что данное утверждение, никак не исключает существование мужского мира или мужчин - в виде читателей или действующих персонажей романа - из этого произведения, а интересным образом усиливает многосторонность и сложность его внутренней структуры.

Теперь, после весьма короткой характеристики общих черт анализируемого

произведения, важно постараться точнее определить, как и из каких отправных пунктов я буду читать, рассматривать и анализировать произведение *"Очень интересный роман"*. Несколько раз я уже намекала на феминистский и постмодернистский дискурс данного романа, но он содержит в себе и привлекательное противопоставление факта и фикции - "действительности" и выдумки. По этой причине внимание частично фиксируется и на вечном вопросе о референциальности и "правдивости" художественного произведения - и вследствие этого также на возможном, документально авто/биографическом характере письма и повествования (роман написан в я-форме). Лидия Шевякова сама определяет свою позицию в данном вопросе следующим образом: *"Книги, написанные от первого лица, всегда играют на исповедальности. Маска это, литературный приём или редкостная возможность сказать правду о самом себе? Никто Вам не ответит. Любая книга несёт отпечаток внутреннего мира писателя, как дети несут отпечаток природы родителей"* (Шевякова 2005: частное электронное письмо от писательницы). Да, никто нам не ответит, но независимо от нерешённых вопросов я, всё-таки, решила читать *"Очень интересный роман"* как постмодернистскую, женскую авто/биографию, которая, в сопровождении разных дискурсов рассказывает свою историю о сложной, но интересной конструкции женственности и о фрагментарной, многогранной жизни её привлекательных героинь. Неопределённые границы между аутентичностью и фиктивностью произведения Шевяковой в этой связи, на мой взгляд, довольно второстепенны и будут объектом рассмотрения только в небольшой степени. Скорее они будут рассмотрены в рамках постмодернистской и феминистской художественной литературы, не говоря в прямой смысле об исповеди или о возможности сказать "правду".

## **1.2 Об авторе и её отпечатках**

Скрябина (Шевякова) Лидия Владимировна родилась в Москве в 1960 году. В 1982 году она закончила журналистики МГУ и работала корреспондентом в центральных печатных изданиях, таких как *"Литературная газета"*, *"Советская культура"* и *"Аргументы и факты"*. После учёбы в полиграфическом институте Шевякова сменила

профессию и начал работать художником-оформителем в журнале "Эхо планеты". С 1989 года данная профессия сменилась должностью комментатора отдела культуры, науки и спорта ИТАР-ТАСС . В настоящее время она заместитель главного редактора журнала "Москва", член Союза журналистов и с 2000 года член Союза писателей России. Произведение "Очень интересный роман" было дебютом Лидии Шевяковой, сокращенный вариант этого увлекательного романа был напечатан в журнале "Москва" в феврале 2000 года. В данной дипломной работе исследовательским материалом служит весь текст, который можно найти в Интернете - на персональном сайте Шевяковой: <<http://www.shevyakova.ru>>. "Очень интересный роман" не остался единственным произведением Лидии Шевяковой - её второй роман, "Дуэт", был опубликован в 2003 году. В настоящее время Шевякова работает над своей третьей книгой, которая скоро будет опубликована. (Шевякова 2005, www.)

Принимая во внимание как довольно долгую карьеру Шевяковой в области журналистики, так и некоторые её увлечения, как напр. интерес к дизайну, к разным культурам и к участию в различных бизнес-проектах - можно с большой долей вероятности утверждать что, поскольку любая книга несёт отпечаток внутреннего мира своего автора, то все эти вышеупомянутые пристрастия и предыдущие профессии Шевяковой, хотя бы в некоторой степени, временами обнаруживаются и на страницах её произведения. Желание более подробно погрузиться в анализ романа Шевяковой, однако, удерживает меня от того, чтобы удовлетвориться этими прямолинейными, в этой случае и неправильными, обобщениями об отношении между литературно-художественным и т.н. реальным миром. То, к каким выводам я приду в моих литературных интерпретациях выяснится в будущих главах - сначала необходимо остановиться на обсуждении самых основных понятий женственности и касающихся её феминистских и постмодернистских теорий.



## **2. Постмодернизм - где всё начинается, заканчивается?**

До того как перейти к более точному рассмотрению женского письма и в нём появляющейся/ихся женственности/ей, уместно начать с представления того литературного и философского дискурса, который сильно обрамляет и произведение Шевяковой *"Очень интересный роман"*. Речь идёт о современном культурном дискурсе постмодернизма. Мнения исследователей о "рождении", характере и эстетике постмодернизма в целом очень различны. Задачей данной главы является экспозиция некоторых точек зрения, которые послужат методологическим оплотом для будущих тезисов. Так как многоуровневое понятие постмодернизма невозможно исчерпывающе определить одним словом, я удовольствуюсь здесь коротким представлением исторического обзора "возникновения" (русской) постмодернистской эстетики и её некоторых, с точки зрения данного исследования, самых основных черт. Хотя я в данном контексте акцентирую прежде всего литературный аспект постмодернистского дискурса, хочу еще уточнить, что на этих страницах он существенно связан и с идеологическим, культурно-философским уровнем дискуссий.

### **2.1 Сделанные миры игр и безграничностей**

Как определить происхождение постмодернизма - этого нового культурного дискурса, который, по словам Зигмунта Баумана, является "не чем иным, как современностью для самого себя" (См. Bauman 1994)? Является ли постмодернизм обратной реакцией на модернизм или его новой фазой? Хотя вопросы как о современности и исключительности постмодернизма, так и о его отношении к прошлому, вызывают разногласия среди литературоведов, всё-таки кажется, что доминирующей тенденцией является датировка оформления постмодернизма в Западной- и Восточной Европе серединой 1950-ых годов. В западной литературной теории явление постмодернизма начало активно обсуждаться во Франции уже на рубеже 1950-ых и 60-ых годов. В Северной Америке дискуссии о постмодернизме завладели вниманием научного мира в конце 70-ых годов. Согласно И. С. Скоропановой, на фоне появления постмодернистского дискурса отражается и постструктуралистская концепция,

возникшая в США и в западной Европе в конце 1960-70 -ых годов. Скоропанова считает постструктурализм "колыбелью" теории постмодернизма и отмечает, что в основе постмодернистской эстетики лежит постструктуралистский тезис "мир (сознание) как текст". Кроме общетеоретических терминов "постмодернизм" и "постструктурализм" Скоропанова намекает и на понятие "деконструкции"<sup>1</sup> - вместе все эти критические дискурсы, согласно Скоропановой, формируют философско-общественную теоретическую сферу, сильно повлиявшую на тенденции культурного мира Запада в 1970 - 90-ых годах. Влияние актуально и сильно и в сегодняшних, философских и литературных дискуссиях. (Vladiv-Glover 1999:229, Скоропанова 1999:10-11,57-66.)

Не укладываясь в однозначные классификации, при всей своей неопределённости постмодернистская литература, часто заключает в себе среди других черты самознания, интертекстуальности, иронии, многообразия "я", фрагментарности и нелинейности повествования. Кроме этого, постмодернистский дискурс прежде всего известен текстуальной неиерархичностью, критикой и денатурализацией идеей универсальности и бинарности - мысля себя вне дихотомических противопоставлений субъекта и объекта, внутреннего и внешнего, центра и периферии, и в том числе, мужского и женского, постмодернизм стремится показать, как те аспекты и дискурсы, которые мы считаем "естественными" (напр., патриархат, капитализм), являются, на самом деле, "культурными" - сделанными. На уровне текста постмодернизм часто получает бесконечный и безграничный характер - в известном смысле он может тянуться и к маргинальности. По словам Вячеслава Курицына: "Постмодернистский текст практически не имеет границ: его интерес к контексту настолько велик, что очень трудно понять, где заканчивается "произведение" и начинается "ситуация". "Центр тяжести" текста, если можно так выразиться, всё чаще находится за пределами текста. Текст - открытая (подсознательная - М.Т.) структура, с готовностью принимающая в

---

<sup>1</sup> Термин "деконструкция" был введен психоаналитиком Жаком Лаканом и философом Жаком Дерридой в 1964 году. Деррида подвергает критике метафизическую традицию мышления и ставит под вопрос идеи о наличии центра, начала и бинарных оппозиций, где одна сторона занимает более второстепенное положение, чем другая. По мнению Дерриды общая стратегия деконструкции связана с двумя основными ходами - переворачиванием и реконструкцией иерархических и гегемонистских структур и понятий.(Скоропанова 1999:16-17, Деррида 1992:53-57.)

себя голоса контекстов. Периферийные явления приобретают статус центральных." Изображение маргинальных явлений видно и в произведении *"Очень интересный роман"*. В нём в разных контекстах рассказываются и истории людей (точнее женщин), которые занимают низшее, второстепенное положение в обществе - в многообразном повествовании также истории проституток, нищенок и преступников находят своё место. Но маргинальность постмодернистского произведения Шевяковой явно видна и в другой перспективе: писательница умело играет с т.н. "второстепенными жанрами", (напр. воспоминания, эссе, биографии и дневники); она часто смешивает сказки с авто/биографическим письмом, философские обсуждения с дневниковыми записями. Таким образом границы между канонизированной и неканонизированной литературой часто кажутся в этом постмодернистском тексте неопределёнными, стертыми. (Скоропанова 1999:67-69, Hutcheon 1989:2, Курицын 2001:7-38.)

В постмодернистском дискурсе сказочное часто не менее реально, чем то, что мы привыкли считать "реальным". Уничтожение границ не только между массовым и элитарным, но и между чудесным и вероятным, существованием и несуществованием осуществляется через множественность различных, локализованных языков, которые вызывают (гипер)реальность бесконечных, возможных миров. Реализация "языковых игр" актуализируется после отрицания всякой метанаррации, универсального языка - таким образом и сам текст выполняет функции "создателя" действительности, он самостоятельная система знаков и семиотик, работающий, как сам язык. Постмодернистское "Отсутствие смысла жизни" и утверждение о том, что человеческое бытие не имеет ни смысла, ни сюжета, ни развязки, приводит наши мысли и к тому тезису постмодернистов о том, что жизнь - это рассказ, но всё-таки рассказ не может быть истиной, а истина - это только рассказ. Очевидно, что кроме исчезновения однозначной Истины и Тотальности, также общее понятие (линейного) времени - дихотомии между началом и концом теряет своё значение. Согласно современному постмодернистскому дискурсу, с этим тесно связано и начало, "рождение" текста, честь которого не принадлежит к "мёртвому Автору" (т.е. пишущему субъекту), а самому письму - тексту, вне которого - ничего. В своих философских

---

выводах Жак Деррида отмечает, что литературный текст и его значение не имеют границ, а производятся из других текстов, по отношению к другим текстам, которые тоже являются относительными. К мнению Дерриды присоединяется и Рональд Барт, согласно которому текст являет собой многомерное пространство, составленное из цитат, отсылающих к тысячам культурным источникам, ни один из которых не является исходным. В словах данных двух исследователей скрывается ещё одна весьма важная черта постмодернистского письма - его интертекстуальность, ссылки не только на другие тексты и окружающие идеологии, но и на самого себя. (Курицын 2001:5-16, Скоропанова 1999: 23,67, см. также Barthes 1989,1993.)

## **2.2 Русский постмодернизм - через иронию к новой истории**

Постмодернизм действительно вдохнул новую жизнь в литературу второй половины XX века. Он оказался исключительно разнообразным - в различных литературных кругах во всём мире он и встретился с весьма разными мнениями и позициями. В России условия дозволенной и достойной литературой, как известно, с 30-ых годов XX века сильно диктовались социалистическим реализмом - между тем как всякая другая литература определялась как "другая", неодобряемая, ей в основном приходилось существовать в "подполье". Только с наступлением "оттепели" 1950-ых годов, и особенно времени гласности при Горбачеве, открылись возможности для других (авангардных) голосов литературы - и в советских литературных журналах начали публиковать новую, альтернативную прозу. Рождение нового постмодернистского дискурса принесло известность как многим, раньше неизвестным писателям (напр. В. Ерофеев, С. Соколов и В. Нарбикова), так и литературным критикам, таким, как В. Курицын, М. Эпштейн и М. Липовецкий. (Vladiv-Glover 1999:227-228, Lipovetsky 1996:148.)

Исследователи настойчиво подчёркивают рефлексивный характер постмодернизма как самосознательного репрезентативного феномена культуры - исторические и социально-культурные события прошлого накладывают свой сильный и особенный отпечаток и на русский постмодернизм. Опираясь, как на постмодернистскую иронию и

сатиру, так и на критическую игру с "мерцающими" культурными кодами и знаками, постмодернистские авторы создают русскую историю нового типа. Включая в свои дискурсы и язык социалистического реализма, или т.н. лже-соцреализма, авторы своими игровыми ссылками на прошлое изглаживают чувство общенациональной травмы. В такой игре участие принимает и Лидия Шевякова - через иронический и детский оттенок воспоминаний нарратора-протагонистки она пишет о советском прошлом, смело и остро разбирая его мифы и идеологический дискурс. (Скоропанова 1999:67, Lipovetsky 1999:14-17.)

По мнению М. Эпштейна, именно дискурс социалистического реализма является тем стимулирующим "источником", из которой постмодернизм черпает свой ироническую самосознательность. Такая интертекстуальность, свободная игра с различными контекстами и ссылками на прошлое интересным образом опять сталкивается с вопросом о документальной правдивости - одним из тех определений русского постмодернизма, которое Эпштейн прежде всего подчёркивает в своих выводах является продикция и подражание действительности (*produktion and simulation of reality*). Он считает особенно советскую культуру сделанной концепцией, где всё "как будто" ("as if") существовало, где "реальность" заменялись неосуществлёнными планами - где призраки и кулисы становились более действительными, чем сама "действительность". В этом Эпштейн видит и основную разницу по сравнению с западным постмодернистским дискурсом; в то время, как сделанные и исчезающие формы действительности Советского Союза и России вызывают чувство абсурдности и пустоты, на Западе, в свою очередь, та действительность, существующая за знаками и символами признается более уважаемой и значительной. Согласно Эпштейну, "продукция" реальности - не только признак русской постмодернистской литературы, но является основным фактором и всей советской/русской идеологии. (Epstein 1995:189,207-208.)

Хотя изложенные в данной главе черты постмодернизма являются только скромной частью того множества признаков, которое этот дискурс включает в себя, они всё-таки сами по себе говорят об одной из самых центральных черт постмодернистской концепции - об неопределенности и безграничности своих различных языков и миров,

где как повествование, так и сама жизнь редко имеют ясный и понятый смысл - кажется, что весьма самосознательный, постмодернистский текст Шевяковой знает и об этом общеизвестном и основополагающем аспекте:

"Если все начинается и заканчивается здесь, то жизнь не имеет никакого смысла." (Шевякова 2000, www:92)

### **3. Женское письмо и его постфеминистский субъект**

Если слово *женственность* понимается как многозначная и сложная конструкция культурных и социальных атрибутов, так и композиция некоторых биологических факторов, то каким образом такая женственность изображена в литературе? По инициативе кого или чего? Как определить "мужскую" и "женскую" литературу - существуют ли данные понятия? И, может быть, самое важное - возможно ли найти дорогу и проникнуть в суть *литературной* женственности и образ/ы женской субъективности/ей в современном постмодернистском дискурсе, где автор, с всей однозначностью провозглашён "мёртвым", несуществующим? С точки зрения многих постмодернистских философов, социальная реальность рассматривается как реальность квазипредметностей сознания, как семиотическая реальность, где жизнедеятельность индивидов формируется в процессе языковых, знаковых и дискурсивных практик, и потому также проблема концептуализации пола субъекта занимает основное и важное место в литературоведении: всё чаще феминистские дискуссии и встречается с многоуровневым, постмодернистским дискурсом и ищет ответа в нём. (Зиневич 2002, www.)

То прискорбно второстепенное культурное и социальное положение, которое женщины занимали/ют по отношению к мужчинам, уже давно весьма очевидно и его признают реальным и несправедливым. В области литературы данный факт виден, прежде всего в том, что в великом каноне, где доминируют крупные произведения, написанные мужчинами, нет места женщинам - или если женщины и найдут свои маленькие места в

данном окружении, они со своими произведениями часто становятся недооцененными, критически прочитанными и скоро забытыми с точки зрения мужского мира. Письмо женщин часто считают результатом психологической и природной особенности. Всё ещё и конструкция женской субъективности определяется через структуру "дефиции" и соответствующее ей чувство вины по отношению к мужской, т.н. "нормативной", субъективности. Но во власти чувств второстепенности и неполноценности женщины, несмотря на всё, самоосуществляли себя словами и писали свои тексты так же долго и продуктивно, как и мужчины. Предполагаемая неискренность и неосновательная слабость женщин-писателей создали стимул к возникновению и развитию других концепций, оправдывающих женский голос в обществе, в том числе и в литературе. В нынешние времена данные голоса принадлежат женщинам, образующим в высшей степени разнообразную группу писательниц, которые смело и целеустремленно изображают свою постфеминистскую субъективность<sup>1</sup> в литературе, одновременно и разрушая и изменяя те мистифицированные образцы женственности, которые авторы канонизированной, мужской литературы во все времена искаженно создавали. Задачей данной главы является рассмотрение женской субъективности и её *современного*, до известной степени и *проблематического*, "существования" в литературе, в женском (гиноцентральном) письме, где "женский опыт" и женственность находятся в самом центре внимания. (Жерёбкина 2001а:548, Buck 1992:ix, Goscilo 1994:209.)

---

<sup>1</sup> *Субъективность* - проблематический и многообразный термин, определение которого часто происходит через слово *субъект*. По мнению Джон Хартли, термин *субъект* возможно понимать в трёх различных формах: во-первых субъект, является политической теорией, которая диктует наше социальное место и звание по отношению к другим людям в обществе. Во-вторых, субъект/ивность можно рассматриваться через идеалистическую философию. Субъект понимается как думающий, сознающий фактор - данная точка зрения делает возможным и разделение между субъектом и объектом, выдумкой и "реальностью", "Я" и "Другим". В-третьих, субъект включает в себе и грамматический и текстуальный аспект - субъект можно являться "действующим" субъектом на уровне предложения или на уровне дискурса/текста. Упрощая, можно сказать, что разные дискурсы и тексты являются средствами коммуникации для социальной и индивидуальной субъективности - они и продукты и производители субъективности. В данном контексте рассмотрение субъекта/ивности сосредоточивается прежде всего на том, как женская субъективность отражается в постфеминистском дискурсе. (O'Sullivan 1994:309-310.)

### 3.1 О чём ты думаешь постфеминистский женский субъект?

С наступлением 2000-ых годов дискуссии о женской субъективности (и о её возможном существовании и представлении) получили характер, соответствующий как общему, социальному и историческому изменению понятия субъективности в современном мышлении, так и переходу от классической модели к неклассическому, множественному и децентрированному образу субъекта. Слияние между постмодернистским и феминистским дискурсами возможно найти и в словах Люси Иригарэ, изображающей понятие "женщина" следующим образом: " 'Женщина' всегда сама по себе другое. Поэтому она считается неустойчивой, непонятной, смущающей - не говоря о языке, где 'женщина' двигается во всех направлениях [---] Так как когда 'женщина' говорит что-нибудь, это уже не то, что она имеет в виду. [---] И если вы просите женщин рассказывать, что они думают, они могут только ответить: ничего. Всё" (Irigaray 1980:103, перевод мой - М. Т.). - Легко заметить как женственность (и в литературе) скользит к неопределённости и множественной диффузности. Трудности определения "женственности" и женской субъективности тесно связаны и с вопросом о биологических и анти/эссенциалистических<sup>1</sup> обсуждениях "женской контра мужской природы". Согласно Юлии Кристевой, пройдя две первых ступени феминизма, либерального и радикального, современный феминизм и рассмотрение женской своеобразной субъективности сегодня большей частью находятся на третьей ступени, на ступени, где дихотомия между "мужским и женским" опрокинулась как метафизическая и таким образом само понятие идентичности<sup>2</sup> поставлено под сомнение. Всё чаще и основательнее внимание исследователей приковывается именно

---

<sup>1</sup> Интерпретации проблематичности женской субъективности получают весьма (или по крайней мере) двойственный характер - их возможно осуществить через эссенциалистский подход; рассматривая женскую субъективность и женский опыт как единые и анализируя их (женской) идентичности и опыта плюральными, децентрированными и противоречивыми с помощью единого дискурса, или используя т.н. антиэссенциалистский подход, который считает понятия. (Жерёбкина 2001b:53.)

<sup>2</sup> *Идентичность* - сродное "субъективности" понятие. Идентичность является социально конструированной и признанной конструкцией значений "самого себя", она происходит от положения индивидуума в таких коллективах, как класс, гендер, раса, поколение и т.п. Идентичность возможно определить также как репрезентацию, как процесс, который никогда не является готовым. (Wolfreys 2004:98, Schick 1999:19)



к третьей волне феминизма, которая, ставя под вопрос биологические и эссенциалистические обобщения о женственности и поведении женщин, включает в себе среди других как феминизм цветных, так и культурный, постмодернистский и конструктивистский феминизм. Данная многосторонняя, современная концепция женственности известна под названием *постфеминизм* и, как мне кажется, занимает центральное место и в произведении Лидии Шевяковой. (Жерёбкина 2001b:49, Kristeva 1981:33-34.)

Постфеминистский подход к проблеме *децентрированной* субъективации женского является последствием критики как вне, так и внутри феминистского дискурса: своими новыми методологическими и политическими подходами, родившимися вне феминистской теоретической мысли, на слиянии и других критических дискурсов современности (напр. постмодернизма), постфеминизм изменяет теоретическую базу традиционного дискурса и представляет новые формы субъективности женщин. Каковы же эти новые формы субъективности постфеминистской концепции? Ирина Жерёбкина в своей статье "*Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности*" (2001) отмечает, что постфеминистская женская субъективность частично состоит из тех факторов, которые актуальны и в постмодернистском дискурсе - положение субъекта в современном знании определяется через дифференциацию пролиферирующих различий. Как уже было отмечено выше, в современном феминистском дискурсе идея о "различии" конкретизируется не только через традиционное противопоставление "мужского и женского", но и через признание расовых, национальных и классовых различий в общей категории "женщины", *внутри* женственности/ей. Кроме перехода от "феминизма равенства" (между полами) к "феминизму различия" (между женщинами), постфеминистский дискурс о женской субъективности, следовательно, содержит в себе и понятие о децентрированном, противоречивом и фрагментарном субъекте. Согласно Жерёбкиной, в этом кроется и его безграничность и богатство: признавая противоречивую и подвижную природу женской субъективности, мы признаем и *возможность выбора* для неё множественных (гендерных) репрезентаций в различных ситуациях и между различными дискурсами. Иначе говоря, гибкость и подвижность

структуры идентичности воздействует одновременно на уровне и формы её репрезентативных образов действий и перформативного гендерного опыта. Таким образом можно утверждать что, новая феминистская эпистемология субъективности существенно стремится базироваться и на концепциях "другости" - на концепции различного, но всё-таки равного отношения к (женской) субъективности. (Жерёбкина 2001b:50-54.)

### **3.2 Фантастический женский субъект в танце с действительностью - Всё-таки она не совсем исчезнувшая?**

На основании всего вышеупомянутого уже довольно легко обрисовывать главное место соединения между феминистским и постмодернистским дискурсами - постановка под вопрос великих рассказов и критическое рассмотрение и деконструирование твёрдых, дихотомических категорий и понятий, действующих в языке, жизни и мышлении. Данными дихотомиями являются прежде всего понятия "центр/край", "мужчина/женщина", "белый/чёрный". Таким образом пародийная репрезентация постмодернизма, предложила женщинам-писательницам незаменимую возможность обрабатывать патриархатный фаллоцентристский дискурс и доказывать неправильность его обострённых обобщений. Но несмотря на некоторые общие задачи и цели, точки зрения постмодернизма и феминизма являются и различными и расходятся особенно тогда, когда речь идёт именно о загадочном аспекте "субъективности". По мнению Пяйви Косонен, постмодернизм часто доводит идею о "разваливающемся" субъекте до крайности; говоря о разбросанности субъекта неотвратимо приходим и к вопросу о его "смерти". Но Косонен высказывает также мнение, согласно которому многие феминистические, постмодернистические философы всё-таки предпочитают защищать *многообразную* женскую субъективность и идентичность, чем прямо говорят об их тотальном "исчезновении". Согласно исследователю, в феминизме вопрос скорее в том, что стараются анализировать те способы, которыми половое различие конструирует "Я" и наши представления о нём. "Я" является многообразным, диахроническим и синхроническим - кроме того что субъективность меняется в зависимости от места и пространства, она включает в себе

и одновременное существование тождества и различия - по отношению к обоим полам. (Kosonen 1996:10-19, Rojola 1996:29.)

Иначе говоря, в постструктуралистских и деконструкционистских концепциях и на "похоронах" всякой субъективности имеется (кроме возможности) и противоречивый с точки зрения феминистского дискурса аспект: для женского субъекта полное усвоение постмодернистского условия, на самом деле, значило бы то, что ослабляется то, что ещё не было сильным - это значило бы смерть до рождения, конец до начала. Известный феминист Николь Броссард решает данный парадокс а/символического не/бытия, надеясь на силу *письма* как способ создания собственного языка, собственного значения слов и таким образом - собственного значения существования женщин. По мнению Броссард, писание - шестое чувство женщин, оно является памятью, возможностью и силой присутствия. Согласно исследователю: "For in writing I become *everything*: subject, characters and narrative, hypothesis, discourse and certitude, metaphor and movement of thought. In writing I become a process of mental construction which enables me to synthesize that which in life - real life - much be portioned out to fiction and to reality." (Brossard 1985/1988:139.)

Как можно заметить - также отношение к концепции фиктивности у Броссард своеобразно: она считает, что для женщины и феминистической реальности фиктивность больше не только убежище, а жизненное пространство - космос, где "действительная" женская идентичность может действовать. Согласно Броссард, в чужом (т.е. мужском) дискурсе женской субъект кажется реальным только в фикции, в письме, создающем женское "я". В области фикции женщинам возможно изменять значения своим собственным языком - это даёт и ключ к женской постмодернистской субъективности. Пройдя семантическую действительность, в фикции пробудится к жизни фантастический женский субъект, который, по словам Броссард, является не продуктом фантазии, а частью многих действительностей женщин. Данный (часто и коллективный) субъект свободен двигаться во всей вместительности многомерности, менять положение и вид существования - поняв постоянную подвижность и бренность ситуаций, женский субъект, согласно Броссард, *свободен видеть и самого себя в*

*танце с действительностью.* (Brossard 1985/1988: 145-146.)

Броссард соединяет жизнь с письмом - для неё, как и для многих постмодернистских феминистов, важно сохранить для женского субъекта субъективность "в жизни". Но каким образом? Если феминистский дискурс встречается с "действительностью" организуя, действуя и совещаясь, одной из его задач является именно и писание об этой собственной женской жизни и её значении - фантастический женский субъект действительно нуждается в письме.

### **3.3 Современное женское письмо - от имитации к поиску своего женского "Я"**

Уже в течение почти тринадцати лет современная феминистская литературная критика, получив большое распространение особенно в США и Западной Европе, ищет ответы на вопросы: Что такое женская литература? Каким образом специфическая ("правильная") женская субъективность создаётся в литературе, которая уже написана мужчинами? Другими словами - одной из самых главных задач феминистской литературной критики является представление женской продуктивности и искусности как политическое обнаружение патриархатных конструкций, так и как деконструкция бинарных противопоставлений между полами. Хотя современные феминистские концепции "женского письма" возникали под значительным влиянием дерридаистского понятия письма <sup>1</sup> они всё-таки до известной степени отличаются от него: в теории письма Дерриды значительном образом сосредоточиваются на теоретическом и текстуальном уровне работы с языком, между тем как феминистские теории письма,

---

<sup>1</sup> По мнению Жака Дерриды, разрабатывающего теорию деконструкции, *письмо* является поиском новых форм дискурсивной/философской выразительности. Деррида противопоставляет понятие письма понятию речи, которая, согласно исследователю, выражает собой фаллическую истину. В письме, в свою очередь, важен сам опыт писания, производство графических композиций, а не то, насколько графический опыт письма соответствует ментальной истине, так как истина, с точки зрения Дерриды, всегда является вторичной и незначимой. В этом смысле возможно подметить слияние между письмом, литературой и женским дискурсом - как женственность избегает патриархатного логоцентризма, таким же образом и письмо избегает основной, универсальной Истины. (см. Derrida 1997.)

деконструкция традиционных типов дискурса и текста, имеют более практическую цель: они не только стремятся к высвобождению новых символических значений, но и претендуют на возможность выражать подавленный (асимволический) женский опыт, который так часто осуществляет вне дискурса значения в патриархатной культуре. В своей работе "*Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*" Элизабет Гросс характеризует феминистскую литературную критику, разделяя её на четыре основных аспекта. Согласно ей, переоценку классического (мужского) канона возможно осуществить с точки зрения: 1. женской литературы - внимание приковывается к *полу* автора, 2. женского чтения - акцент ставится на *восприятие* читателя, 3. женского письма - *стиль текста* важен, и 4. женской автобиографии - *содержание текста* является центром внимания. Принимая во внимание *женский/фемининный/феминистский*<sup>1</sup> характер художественного текста Шевяковой, в этом разделе я всё-таки удовольствуюсь рассмотрением отношения прежде всего между первым и третьим пунктами категории - т.е. на формах проявления понятия "гендер" и дискурсивных стилей в письме женщин. Жанр (постмодернистской) авто/биографии будет более подробно рассмотрен в четвёртой главе. (Moі 1990:15,30, Жерёбкина 2001а:543-555, Grosz 1995:9-24.)

Одним из интересных отправных пунктов исследования женской литературы является и историческая точка зрения на творчество женщин-писательниц. В данном обсуждении принимает участие и Элейн Шоуолтер, которая на основе своей "гинокритики"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Гросс представляет три основных вида текстов, связанных с понятиями "женщина" и "литература": 1. *женские* тексты, авторами которых являются женщины; 2. *фемининные* тексты - эти тексты написанные в стиле, культурно и социально означенном как "женский"; 3. *феминистские* тексты - данные тексты сознательно бросают вызов целям, методам и принципам доминантного патриархатного литературного канона (Grosz 1995:11). В этой дипломной работе стараются принимать во внимание характер всех данных видов текстов. Ср. также историческое представление Элейна Шоуолтер о трёх стадиях развития женской литературы (Showalter 1977:13).

<sup>2</sup> В своей статье "*Towards a Feminist Poetics*" (1985) Элейн Шоуолтер различает два основных метода анализа "женской литературы", первым из которых является "феминистская критика" (feminist critique). В данной точке зрения "женское" рассматривается через призму женщины-читателя и внимание приковывается к гендерным стереотипам и патриархатным сексуальным кодам, которые манипулируют и производят традиционные стереотипы женского. Второй способ исследования женской литературы Шоуолтер называет "*гинокритикой*" (gynocritics). В

выделяет три основных способа письма в развитии женской литературы. По мысли Шоуолтер, самая ранняя ступень развития женского письма в XIX-ом веке, была заметно соединена с мнениями о ничтожных и второстепенных текстах женщин. Репрезентация "фемининного" совершалась (часто под покровом псевдонимов) через имитацию канонов патриархатной, доминантной литературной традиции и интернализацию традиционных гендерных стандартов искусства и социальных ролей. В конце XIX-ого века и в начале XX-ого женщины-писательницы всё-таки начали целеустремленно протестовать против доминирующих мнений и стандартов, патриархатных ценностей культуры и языка - через "феминистское" и политическое сознание родилась жажда свободы и желание бороться за автономию. Согласно Шоуолтер, третья ступень развития женской литературы, в свою очередь, характеризует представление "женского" как стремление открыть (скрытую) специфическую женскую идентичность и как отыскивание самого (свободного) себя. Начиная с начала 20-ых годов XX века и продолжая до самых сегодняшних дней, данная третья ступень женской литературы придаёт значение именно отражению специфической женской *субъективности* и поиску её выразительности в литературе. (Showalter 1977:13.)

В своей работе *"The Laugh of the Medusa"* (1976) французский философ и известный феминистский теоретик Элен Сиксу первой представила понятие "женского письма" (*écriture féminine*). Согласно Сиксу, женские тексты стремятся к "различию"<sup>1</sup>, они действуют, чтобы освободить женщину от мужского типа языка (стремящегося к единой истине) и чтобы децентрализовать системы традиционных текстовых значений, чтобы изменить логику господствующего фаллоцентризма и распутать клубок бинарных противоположностей. При этой целеустремлённости фемининность способна выразить

---

данном методе женщина является автором текста и производителем текстуальных значений. Своими произведениями женщины выражают новые модели и типы литературного дискурса, в основе которого лежит собственный женский опыт и переживания. По мнению Шоуолтер, "гинокритика" начинается, когда женщины освобождают себя от доминантной и абсолютной мужской литературной истории и сосредотачиваются на обнаружении собственного женского мира. (Showalter 1985:125-143.)

<sup>1</sup> Ср. Понятие "différence" у Дерриды (см. Derrida 1978).

себя через выразительный, чувственный язык, который и делает возможным обнаруживать существование "женского тела". В такой коммуникации женский дискурс ускользает за пределы языковых основ установленных значений и таким образом вызывает и чувство бесконтрольности в тексте. Как подчёркивает Сиксу, в "женском письме" нет и не может быть ни начала, ни конца, а оно предпочитает ситуацию бесконечности и незавершенности. Данное утверждение неизбежно напоминает нам о современном постмодернистском дискурсе, который таким же образом остаётся без определённых границ - без начала, без конца. (см. Sixous 1980:245-264.)

### **3.4 Ангелы и Чудовища - выбирайте свободно, но избегайте ловушек!**

Но изменение и разборка господствующих, патриархатных представлений о женственности в литературе, женщинам-писательницам всё-таки не удаётся совсем без усилий; в классическом исследовании Сандры Гилберт и Сюзана Губар *"The Madwoman in the Attic"* (1979), авторы показывают амбивалентную структуру женского авторства как структуру "сумасшествия". По словам авторов, избегая попадать в дискурсивные ловушки патриархатной культуры, женщины одновременно вынуждены драматизировать двойственное разделение между двумя возможными образами женского: традиционным патриархатным образом и одновременным сопротивлением ему. Балансируя между мужскими "нормативными" представлениями о женщине - как ангеле или чудовище, прелестной героине или бешеной сумасшедшей - и собственными желаниями отвергать эти представления и нормы, женщины-авторы, согласно Гилберт и Губар, своими "действительными" голосами рассказывают "всю правду о собственных опытах только немного изменяя её". Балансируя между этими двумя мирами и дискурсами, также Лидия Шевякова представляет читателю своих "ангелов и чудовищ" - но не чтобы трафаретно описывать их, а именно чтобы, смущая и иронизируя, играть с этими понятиями о "правдивой" женственности. (Gilbert 1979:27-76.)

Современное женское письмо не только переписывает *образы женщин* в литературе, оно и на текстуальном уровне опровергает некоторые обобщения о *стиле* и т.н. обыкновенных *темах* произведений женщин-писательниц. Рассматривая женскую

литературу и её черты, литературоведы часто обращали особое внимание на изучение тех тем и жанров литературы, которые можно было бы определить как более свойственные для женщин. В этой связи речь идёт чаще всего о т.н. "женских" жанрах письма - об автобиографиях, мемуарах, дневниках, стихах и новеллах, темы которых часто считались относящимися к приватному, интимному пространству семьи и будничной жизни. "Мужские" тексты, в свою очередь, большей частью получали свои характеристики в общественных, "почётных" литературных дискуссиях и считались произведениями публичных, привилегированных тем. В сегодняшних обсуждениях литературных исследователей такие обобщённые определения "мужской" и "женской" литературы и резкое разделение их характеристик (напр. активность/пассивность, линейность/нелинейность письма), однако, большей частью, признаются весьма устарелыми и ограниченными - также и в данном исследовании строгое бинарное противопоставление "женского и мужского" стиля будет использоваться с сильными оговорками и с помощью примеров будет подвержено сомнению. Текст Шевяковой служит весьма хорошим примером того, как не только темы напр. семьи, дома и материнства, но и более общественные и философские темы играют важную роль в письме женщин. (Всё чаще напр. и женская телесность и сексуальность занимают центральное место в современном женском письме.) Таким образом и в постсовременных исследованиях внимание приковывается более к вышеупомянутым *сознательным выборам* женских, постфеминистских субъектов. Рассуждения о свободном, выбирающем женском субъекте приносят с собой и идею о демонстрирующих, сконструированных диапазонах представлениях собственного "Я" и гендерной идентичности, основывающееся на неэссенциалистских концепциях женской субъективации в современной культуре и литературе. В следующей главе я перейду к более подробному рассмотрению того, какую форму проявления эта конвенция децентрированной, свободной субъективности получает в рамках постмодернистской авто/биографии. (Жерёбкина 2001b:66-67, Жерёбкина 2001a:545-561, см. Jelinek 1986, Нувяринен et al. 1998:10-13.)



## 4. Постмодернистская женская авто/биография

В предшествующей главе было в основном изложено мнение Николя Броссард (1985/1988) о том, как сильно женское письмо смешивается с понятиями *жизнь*, *фиктивность* и *субъективность*. По моему мнению, данная точка зрения соединяется интересным образом и с произведением "*Очень интересный роман*", которое я уже выше предварительно определила как художественно-документальный, постмодернистский текст, включающий в себе и авто/биографические черты. Это обтекаемое определение всё-таки осталось без более точных обоснований - следовательно, кроме уточнения некоторых центральных понятий, целью данной главы является и немного более подробное рассмотрение характера и сущности повествования текста, намекающего на черты документального дискурса. Вместе с ознакомлением с некоторыми постмодернистскими авто/биографическими особенностями, также понятие *гендер* будет принято во внимание, прежде всего в аспекте "другости", который, с моей точки зрения, во многом и служит связующим звеном между феминистским, постмодернистским и документальным дискурсами.

В этой связи слово "другость" ассоциируется как со словом "маргинальность", так и с понятием "различность" - таким образом я хотела бы здесь ещё коротко вернуться к тем главным тезисам, которые я уже изложила в первых главах данного исследования. Второстепенное и "другое" положение, которое женщины-писательницы занимали/ют в литературных кругах уже весьма очевидно. Маргинальность удвоится, если воскресим в памяти вышеупомянутые предполагаемые отношения женского письма с т.н. "второстепенными жанрами", напр. воспоминаниями, эссе, (авто)биографиями и дневниками. Обобщение такого рода всё-таки является, на мой взгляд, слишком резким - было бы неправильно утверждать, что мужчины не писали и работали бы с данными неканонизированными жанрами. С точки зрения постмодернизма, повышенный интерес к маргиналиям и "другости", в свою очередь, является сознательным и целенаправленным. Согласно Скоропановой, в постмодернистской поэтике равноправный язык литературы часто соединяется, например, с различными языками истории, философии или публицистики - актуализируется смешение различных,

высоких и низких жанров. И в тексте Лидии Шевяковой видны все эти три фактора: текст написан далеко не известной всем писательницей, он состоит среди прочего из маленьких воспоминаний, писем, сказок, дневниковых и путевых заметок, однако и философские и исторические обсуждения Шевякова не забыла в своём произведении, которое прежде всего изображает трудности (иногда и радости) поиска и формирования женского "Я" главной героини. Довольно очевидно, что и в *"Очень интересном романе"* сознательное, постмодернистское смешение "документального" и "художественного" дискурсов во многом функционирует как подсознательная основа женской, взаимодействующей и другой субъективности. (Жерёбкина 2001а:557, Скоропанова1999:69.)

Одним из условий документального ретроспективного, повествования часто является соотнесенность с "реально" бывшим - документальность обычно содержит в себе понятие о "уже произошедшем" (см. напр. Harris 1990:14-15). Добавляя в обсуждение ещё и аспект биографического дискурса, мы предполагаем, что документальный текст рассказывает нам именно о жизни каких-либо личностей. С точки зрения вышесказанного, произведение *"Очень интересный роман"* своеобразно. Документальность и те события, которые произошли в "реальном мире" (напр., распад Советского Союза, наступление перестройки и т.д.) перемешана с сильно фиктивным, даже абсурдным повествованием. Рассказывая "о судьбах своих родных и знакомых, мало кому известных" (Шевякова 2000, www:2), нарратор-протагонистка интенсивно изображает в я-форме и свою собственную жизнь - конструирование собственного "я" часто происходит через не/присутствие других. Отсюда я пришла к многоуровневому определению произведения Шевяковой как художественно-документальной, постмодернистской авто/биографии<sup>1</sup>. Надо всё-таки ещё подчеркнуть, что хотя данное

---

<sup>1</sup> Авто(/)биографию трудно определить в качестве отдельного жанра - она на границе между вымыслом и фактом, повседневной реальностью и художественной литературой, общественным и личным. Обобщая можно сказать, что биография - практика письма, где личный вклад биографа в толковении и построении жизни описываемых/ого лиц/а обычно остаются скрытым. Автобиография, в свою очередь, часто считается концепцией, где "жизнь" и "письмо" соединяются с понятием пишущего "Я". В автобиографическом повествовании внимание приковывается к референциальности авторского "Я" - в общем автор (тот, чьё имя стоит на обложке книги), нарратор и протагонист считаются идентичными. Здесь я всё-таки предпочитаю употреблять термин авто/биография (с косым штрихом), чтобы подчеркнуть

произведение имеет и слегка документальный характер, я ни в коем случае не интерпретирую его как правдоподобный рассказ о "реальных" событиях в жизни Лидии Шевяковой или её друзей, а скорее как эстетически фиктивную, ироническую игру с исчезновением границ как между "действительностью и выдумкой", так и между собственным "я" и теми "другими", которые принимают участие в постмодернистском "создании женского Я".

#### **4.1 О себе и о (без)времени - действительно ли всё теряет своё значение?**

Рассмотрев документальную литературу (в том числе и жанр авто/биографии), написанную женщинами, литературоведы выделили её некоторые основные параметры. Среди других Ирина Жерёбкина изображает характеристики женской документальной литературы частично традиционным, но что касается по крайней мере произведения Шевяковой, на мой взгляд, и довольно обобщённым образом. Жерёбкина пишет в своей статье *"Феминистская литературная критика"* (2001), что одной из основных тем женских автобиографий считается тема дома и семьи, и именно по этой причине - через репрезентацию тем семейного быта и частной жизни, женщины, или сознательно или бессознательно, противопоставляют свой внутренний и чувствительный, приватный мир миру официальной и "большой" истории. (Жерёбкина 2001a:557-558.) Данные "феминистские жесты" женской документальной литературы всё-таки являются опровергнутыми на страницах произведения Лидии Шевяковой: ведь её главная героиня временами мечтает и о Успехе, Деньгах и Власти (Шевякова 2000, www:20), открыто обсуждает и вопросы, связаны со своим телом и сексуальностью, и как многие другие героини русских писательниц, Степанида Милославская живёт среди "больших", весьма официальных событий Советского Союза и рассказывает свою историю о них <sup>1</sup>. Языки приватного и официального, "иррационального" и

---

"относительный" (т.е. и биографический) характер текста Шевяковой. (Rytkönen 2004: 27-29, Косслетт 2000, www.)

<sup>1</sup> В России письменное самовыражение было, естественно, под влиянием своеобразной русской идеологической и социальной атмосферы. Согласно Тоби Клайману и Джулиту Вовлес,

"рационального" (ср. т.н. "женского" и "мужского") перемешиваются и теряют своё бинарное значение в постмодернистских, самосознательных рассказах Шевяковой.

Но в *"Очень интересном романе"* не только разделение приватного/официального кажется перевернутым - также понятия линейного времени (прошлое-настоящее-будущее) и следующая из этого и авто/биографическая установка на подлинность, (традиционная) претензия на "правду" собственной жизни, дают дорогу парадоксальному чувству отсутствия времени. Согласно русскому литературоведу Марку Липовецкому, кроме некоторых динамических оппозиций текста, напр. соединение традиционного дискурса с резким смешением различных жанров или противоречие между "я" как субъектом и "я" как объектом текста, характерным для постмодернистской квазиавтобиографии является именно данное понятие несуществующего времени - безвременья, в котором "я" находится в точке пересечения двух векторов безвременья и живёт в мире вечности и свободы, где границы между объективным и субъективным "я", между прошлым и настоящим отсутствуют. Текст Шевяковой весьма знающий о той вечности и безвремени, где он и сам находится - временная алогичность в повествовании и некоторые комментарии внутреннего автора о рождении произведения вызывает сильное чувство о том, что единственное время, которое "действительно" существует, является экстра-историческим, игровым "прямо сейчас" -временем ("right-now" -time), стирающим границы и между реальностью и фантазией. (Lipovetsky 1996:143-145.)

Постмодернистский дискурс, где границы и противопоставления между фактом и фикцией предназначены для нарушения, интересном образом заставляет более внимательно рассматривать положение и концепцию авто/биографического субъекта - действительно ли он/а ("Я") не существует вне языка? Согласно Марку Липовецкому,

---

в обществе, где угнетение и цензура играли большую роль - авторы документальной литературы во многом стали свидетелями прошлого, нравственными заступниками. По словам Бетъха Холмгрен, именно женщины, "те революционерки, радикалистки и хранительницы культуры", писали/пишут о своих жизнях по каким-либо особым причинам - чтобы протестовать и/или свидетельствовать, исправить или опровергать неверные предположения, защищать и "чистить" славу своих (покойных) близких. (Clyman 1996:6-7, Holmgren 2003:xvii-xx, Жерёбкина 2001a:558)

среди других представление абсурдных, даже невозможных конвенций, чувство хаоса и симуляции, фрагментарность и рассеяние повествования являются материалами конструирования того относительного и многослойного постмодернистского "Я", которое упорно избегает определений и берёт своё начало от самого процесса создания самого себя. Своё мнение по вопросу автобиографического "Я" и его аутентичности высказывает также постструктуралист и литературовед Пауль де Ман. С его точки зрения, как само понятие "Я", так и аспект "действительности", и желание обнаруживать их "правдивость", вполне теряют своё значение; единственная истина, которая существует - многозначная и безграничная, ироническая истина языка. Так как язык/текст и создаёт "Я", с помощью диалога между присутствием и отсутствием этого знака ("Я"), оно не существует полностью даже для самого себя - таким образом, по мнению де Мана, попытка автора узнать самого себя и мир через автобиографическое письмо является только иллюзией. Также Марья Рютконен в своей диссертации *"About the Self and the Time"* (2004), выражает своё мнение по данному современному вопросу и констатирует, что постмодернистские дискуссии всё-таки не могут отрицать "реальность" до бесконечности; согласно Рютконен, *сам язык* не существует вне социальной реальности или исторического контекста - он является системой, всегда конструированной в определенном времени и пространстве. (Lipovetsky 1996:140-154, Kosonen 1995:119-141, см. также de Man 1979, Rytkönen 2004:45.) Данный тезис в свою очередь напомнит нас о известном парадоксе: вне текста/языка, создающего "действительность" - ничего, но чтобы (сами) существовать, им необходима "реальная" действительность. Лидия Гинзбург описывает данную ситуацию сравнивая её с (неразрешимой ?) борьбой между реальностью и художественной эстетикой - она обоснованно акцентирует и роль читателя в интерпретации документальной литературы:

Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого [---] становится эстетически безразличной...Документальная же литература живет открытой соотносительностью и борьбой двух этих начал. [---] И все же различие между миром бывшего и миром поэтического вымысла не стирается никогда. Особое качество документальной литературы - в той установке на подлинность, ощущение которой не

---

покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности. (Гинзбург 1999:7.)

## 4.2 Моё Дорогое Другое - всегда больше, чем одно

Как уже было обнаружено, слова "другое"/"другость" метко характеризуют и документальное письмо женщин-писательниц. Обращая внимание на тот тезис, по которому "женская жизнь" и писание о ней тесно связано и с конструкцией женской авто/биографической субъективности, можно утверждать, что вопрос "другости" заслуживает здесь более глубокого рассмотрения.

Согласно некоторым литературоведам, биографии других людей легко входят в автобиографии женщин<sup>1</sup> - женское автобиографическое письмо часто и определяется относительной и "зависимой" от т.н. "Другого"/"Других". Характер относительности женской документальной литературы укрепляется, когда обращаем внимание на утверждение исследователей, прежде всего Мишеля Фуко, о том, как женщины часто борются с чувством вины и обязанности, когда они через письмо хотят признавать и свидетельствовать "правдивость" как своих собственных жизней, так и жизней своих близких. Также Ирина Жерёбкина высказывает своё мнение, связанное с данным существенным признаком автобиографического письма: она отмечает, как женское письмо от первого лица, часто апеллирует к личному опыту не как отдельному, а именно как гендерному опыту группы - иначе говоря к самораскрытию женского "Я" через идентификацию "Другого"/"Других". Но кем/чем является данное мистическое "Другое" в женском письме? - Вопрос много обсужден в литературном мире. Среди других Ирина Савкина в своей диссертации *"Пишу себя..."* (2001) выражает свою точку зрения на данный вопрос и считает открытие женского идентитета, происходящее с помощью описания других людей, признанием других сознаний. И. Савкина отмечает,

---

<sup>1</sup> Если мы считаем, что в автобиографическом повествовании "я" всегда предполагает повествование о себе через "других" - надо ещё уточнить, что данные "другие" существуют и в канонизированных текстах мужчин. Относительность повествования и субъекта - специфика *не только* женской автобиографии и идентичности. (см. напр. Miller 1996:105-131.)

как метод автобиографического (точнее, автодокументального) письма даёт женщинам возможность писать о самом себе более открыто и свободно. Из-за желания освободиться от консервативных предположений о женской жизни, женщины пишут "под прикрытием" того "Другого", которое не скрывает свою идентичность, а вместе с писательницей появляется на сцене событий. Описывая самого себя через различия (identity by way of alterity), но и через сходство и одобрение в отношении к другим, чаще всего к другим женщинам, женщины-писательницы выражают и исключительность собственного "я". (Жерёбкина 2001а:557-558, Савкина 2001:34-35, Miller 1996:119.)

Тесс Косслетт изображает данный взаимозависимый характер женского автобиографического письма с словом "межсубъективность". Также она считает, что повествование о жизни или идентичности индивидуума никогда не могут быть ограничено единственной, изолированной субъектностью. Согласно Косслетт: "Понятие самости не может быть воспринято в изоляции от другой неявно или явно признанной самости, с которой первая находится в конституированных отношениях." Вместе с отношениями между "Я-Ты", субъектом-объектом, (когда "Другое" - то, чем "Я" не является), слово "Другое" часто включает в себе и другие, более широкие значения. Оно связано с понятием инаковости, с тем, что не может толковаться концепцией тождества, определяющего "Я". "Другое" может отсылать к определённом дискурсу или тексту (напр., постмодернизм или женская авто/биография как "другая" литература с точки зрения социалистического реализма) - иначе говоря, слово "Я", в свою очередь, возможно понимать как главенство, господствующий дискурс, которое часто подчиняет "другого"/"других" и заглушает их голоса. (Напр. когда женщина/женственность определяется как "Другое" по отношению к мужскому типу субъективности.) (Косслетт 2000, www, Varttala-Vesala 1999:40-41, Парнелл 2004:21.)

Но кроме того, чтобы понимать понятия "другости" и "Я" как две отдельные (противоположные) концепции, следует ещё упомянуть, что отношения между "Я" и "Другим" могут являться и более симбиозными, "внутренними". Юлия Кристева отмечает в своём произведении *"Чужие себе"* (1991), что: "Чужое находится в нас. Мы являемся чужими для самого себя, мы - разделённые." (Kristeva 1991:181, перевод мой

- М.Т.) Но в то же время как "другое" - то, что является нам незнакомым - находится в нас, оно и отличается от (нашего) "я". Согласно Эммануэлю Левинасу, хотя для него "другость" является чем-либо таким, которое непостижимо уму и пониманию, данные концепции всё-таки не противоположные, а во взаимном общении они и дают друг другу возможность обнаруживать противоположность в самом себе (см. Levinas 1961). И в документальных рассказах Шевяковой аспект "Другого" и "другости" важен и централен: с помощью повествования о жизнях других персонажей главная героиня старается найти значение и собственной жизни. Через "другое выражение", и включая в своём повествовании и образы "другой" женственности (напр. в виде рассказов о проституции и нищете), Шевякова и её нарратор-протагонистка разрушают мистифицированные образцы о русской женщине и матери, созданные такими авторами канонизированной русской литературы, как Пушкин, Тургенев, Толстой и т.д. В произведении *"Очень интересный роман"* у слова "другое" всегда больше, чем одно значение - оно показывается и в внешнем ("я - ты") и в внутреннем ("другое в мне") отношении к женскому автобиографическому субъекту.

#### **4.3 Русским матерям и дочерям - из середины "другости"**

Как уже было "между строк" выражено, и в русской литературной сфере понятие "другости" играет важную, хотя немного другую роль, чем на Западе. Многие философы и литературоведы считают, что в русском мышлении, и на фоне советской коллективной идентичности <sup>1</sup>, становление постмодернистского субъекта происходит прежде всего с помощью внутренних перспектив, которые постоянно конституируют себя в открытом и свободном отношении к "Другому", и для этого отношения. Хотя формирование собственного "я", (и с другой точки зрения и "Другого"), во многом всё ещё зависит от одобрения и принятия новых иерархий и дихотомий - в русской

---

<sup>1</sup> С этим связано и утверждение Джейна Гаррис о том, что русские автобиографические произведения часто сосредоточивают интерес на коллективном (и документальном) аспекте письма. Также Ирина Савкина в своей диссертации отмечает, что в русской (авто)документальной литературе, развивавшейся в атмосфере, которая не так сильно акцентирует индивидуализм, "я" часто представляется "как частица, репрезентация какого-нибудь Мы". (см. Harris 1990, Савкина 2001:28.)



культуре, в том числе и в постсоветской документальной литературе, видно сильное развитие к тенденции не против другой, дихотомической, господствующей модели, а именно рядом с "Другой" (и, естественно, с "другими"). Как было упомянуто выше, исследователи и подчёркивают, как те рядом ходящими "Другими" часто в женской авто/биографической литературе являются другие женщины - кроме признания различий внутри понятия "женщина" и деконструирования традиционных (советских) образов женщин как идеалистических матерей и работниц, в постсоветских произведениях, написанных женщинами, важную роль всё ещё играют и изображение "другости" и женского через формы материнского - особенно через материнско-дочерние отношения. Именно данная связь между (различными) женщинами и своеобразные отношения между матерями и дочерьми являются особенно сильными и основными и в произведении *"Очень интересный роман"*, в котором как "Я", так и подруги и сёстры, матери и дочери становятся другими среди/для других - они конструируют свои жизни и опыты через язык, откровенно "говоря" самому себе, своим читателям и друг другу. (Парнелл 2004:64-66, Жерёбкина 2003:176, Engel 2004:267.)

## **5. Как постфеминистский женский субъект конструируется в постмодернистской авто/биографии Лидии Шевяковой?**

Предшествующие главы, основывающиеся на теориях постмодернистского, феминистского и автобиографического обсуждений, довольно бесспорно доказывали, как на перекрёстке данных трёх аспектов действительно господствует сильная неопределённость, какое-то чувство безграничности, но в том числе и чувство принадлежности к группе "других" или "другостей". Целью данной главы является применение данных многообразных теоретических концепций к анализу произведения Лидии Шевяковой *"Очень интересный роман"*, в котором постмодернистский характер текста создаёт свои подвижные рамки для изображения женственности/ей в фиктивно-документальном повествовании. На следующих страницах я хотела бы остановиться прежде всего на представлении аспектов, пробудивших наибольший интерес в мне во время чтения текста Шевяковой. Особенное внимание я буду обращать именно на те

факторы, с помощью которых женская, постфеминистская субъективность конструируется в постмодернистском романе Шевяковой - в этом особенно важную роль играет и понятие "бинарность" или "оппозиция", которое со своей стороны является глубоким, значительным аспектом в весьма самосознательных рассказах *"Очень интересного романа"*.

Но несмотря на сильное "появление" некоторых оппозиций в повествовании Шевяковой, как напр. женщина-мужчина, реальность-фикция, "Я"-*"Другое"*, я всё-таки возьму на себя смелость сказать, что данные противопоставления в произведении *"Очень интересный роман"* являются всегда какими-то плавающими, такими неопределёнными, что построение *ясных* бинарных оппозиций кажется даже невозможным. В постмодернистской игре Шевяковой члены "оппозиции", ни одна из которых не отработывает модели чистой оппозиции, то отдаляются, то сближаются, то просто перепутываются. Хотя Тотальность, одна Истина и таким же образом и Моноязык исчезают в рассказах Шевяковой, временами появляющиеся в них, вышеупомянутые, метадискурсы напр. "женского/мужского" или "документального/фиктивного" всё-таки не являются запретительными жестами, а напротив, основными условиями расширения и внутренних потенций и комбинаторных возможностей различных дискурсов, которые они обретают в игровом взаимодействии с многоуровневым письмом, с текстами, заключающими в себе несколько историй, языков и разных, интересных голосов. (См. Курицын 2001.)

Фикция Шевяковой полна снов, сказочных рассказов о прошлом, метафорических повествований о жизни, "Я" и других, балансирующих на неопределенной грани между воображением и действительностью. Точка зрения нарратора-протагонистки изменяется от одного рассказа к другому, от одного языка/дискурса к другому. Антиэссенциалистские утверждения произведения ведут своё начало не только от симпатии к второстепенному положению женщин в обществе, но и от иронического переписывания и деконструкции культурных и идеологических стереотипов женского и мужского пола. Именно язык/и (всё-таки не так сильно политика) играет/ют важную роль в децентрировании и разборке, но иногда и в парадоксальном усилении, традиционных мифов женственности в различных рассказах Шевяковой, которые вместе составляют

весьма саморефлективную и интертекстуальную (постмодерно авто/биографическую) историю Степаниды Александровны Милославской. Но каким является её предполагаемый постфеминистский субъект? Из каких аспектов конструируется субъективность персонажа, которой "так нравится эта жизненная позиция, когда никто не знает наверняка, кто ты такой на самом деле"? (Шевякова 2000:35). Пусть примеры, приведённые из произведения *"Очень интересный роман"*, послужат конкретными попытками найти ответы и на данных вопросов.

## **5.1 Реальность постмодернистской авто/биографии - не очень надёжная вещь**

Мемуары обычно пишут люди известные и значительные. [--] Перед тобой же, дорогой читатель, лежит книга, где описывается жизнь людей мало кому известных, ничем особенно не примечательных. Однако эти обычные люди тоже родились, жили, страдали, влюблялись и радовались совсем как настоящие, значительные и знаменитые. Так неужели они не заслушили хотя бы малотиражного бессмертия? Много лет, не востребованные славой, судьбы моих родных и знакомых просятся пожить на бумаге. А их пойманные фоторафом лица с тихим, немим укором смотрят на меня, прижатые толстым стеклом к массивной дубовой столешнице моего выдавшего вида письменного стола. (Шевякова 2000, www:2.)

Такими словами начинается произведение Лидии Шевяковой *"Очень интересный роман"*. Начиная уже с первых страниц нарратор даёт своему читателю понять, что перед нём действительно лежит текст, рассказывающий свою историю о жизни/ях некоторых ("реальных") людей. Отсюда следующее повествование в я-форме и целесообразное воспоминание прошлого довольно легко вызывает предположение о документальном, в том числе и о автобиографическом, характере произведения. Кажется, что, чтобы раскрыть тайны прошлого и чтобы построить какое-либо понятие женской субъективности Шевякова и выбрала документальный дискурс, который уже в несколько приёмов литературоведы утвердили таким "подходящим к женскому письму". Но данная прямолинейная интерпретация всё-таки скоро оказывается всячески проблематичной и неправильной; "установка на подлинность", которая традиционно создаётся за счёт референциальности авторского "Я" - словами Ирины Савкиной: за

счёт "удостоверения авторской подписи", стирается вследствие ясной аидентичности между писательницей, нарратором и протагонисткой: имя Степаниды Александровны Милославской - главной героини романа - не является именем, стоящим на обложке произведения. (Савкина 2001:10.) Также на другой, существенный "признак" документальной литературы мы не можем полностью (или совсем нет) надеяться - т.е. на соответствие повествования с "реально" бывшим, которое в рассказах Шевяковой смешивается с откровенными признаниями лжи нарратора. Самосознательный уровень текста бесцеремонно играет с невозможностью записывать полную "реальность" в литературном произведении. Когда сам нарратор признает себя ненадёжным, нам весьма легко доказать фиктивный характер произведения настоящим и явно господствующим:

Секрет профессионального (журналистского - М.Т.) успеха был найден. Я начала врать - самозабвенно и безоглядно. До сих пор оставаться не могу. Эта книга тому пример. (49)

"Установка на подлинность" становится местом игры - местом постмодернистской, иронической игры, которая не знает (или, если и знает, не хочет обращать внимание на) правила, на конвенции, основанные на литературных договорах. Но что всё ещё заставляет меня, несмотря на вышесказанное, интерпретировать *"Очень интересный роман"* как фиктивный, авто/биографический роман женщин/ы и женственности/ей? В качестве ответа, я хотела бы опираться на субъективное чтение <sup>1</sup> документального повествования и на высказанное в предыдущей главе мнение Лидии Гинзбург (1999) о отношениях между литературой и действительностью. Здесь не важно, кто говорит

---

<sup>1</sup> Я всё-таки не хочу утверждать, что метод чтения произведения Шевяковой как художественно-авто/биографических постмодернистских рассказов был бы единственным, "правильный" способ читать и интерпретировать его - какой-то другой любитель литературы бесспорно мог бы легко найти в нём и многие другие интересующие аспекты. Но с моей точки зрения, именно как понятие жизни и повествование о прошлом, так и игра с понятием фиктивности таким интересным образом соединяются с поисками женской субъективности и "Я" в документальном дискурсе, что они действительно достойны более глубокого рассмотрения. Хотя постмодернистский дискурс сильно и говорит за неопределённость и отражение читабельности ("unreadability"), изображая иногда и противоположные и друг друга опрокидывающие подробности многообразного текста Шевяковой - именно в рамках дискурсивных конвенций постмодернизма, заключающие договор между текстом и читателем также авто/биографические предположения и интерпретации текста являются, на мой взгляд, возможными и не полностью необоснованными. (См. Rimmon-Kenan 1991:154.)

правду, кто врёт - что является правдивым, что выдумкой (как было бы даже возможно определить данные понятия?), а важен именно тот вопрос об отношениях между жизнью и письмом, изложенный среди других Лиз Станлей следующим образом: "Am I proposing that there is only writing and that lives of the past are not recoverable at best, mere fabrications of the researcher and of writing at worst? Am I arguing that there is no life in the contact zone? [---] The bald answer to my ... question, 'Is there life in the contact zone?' is, then, both no and yes. No, there isn't, in the resurrectionalist sense of 'recovering the past'; yes, there is, in the sense that there were things that happened and people who lived. But the answer isn't terribly interesting - it is the question, and the issues it raises, that incites, provokes, interests." (Stanley 2000:27-28.)

Вопрос о понятии "жизнь" и его изображении в литературе является одним из самых основных аспектов и в повествовании Шевяковой и, в свою очередь, вызывает множество интересных, новых вопросов. Автор весьма сознательно передвигается между миметическим и семиотическим аспектами повествования, она хорошо знает, как "Реальность" является недостижимой - как она (т.е. реальность) идёт в нескольких шагах впереди текста, который всегда "построенный" и "сделанный", имеющий не только один вариант о самой "действительности". (См. Lehtimäki 2005:47.) Кажется, что ссылаясь на документальный характер своего повествования, Шевякова хочет усиливать тот нерешённый парадокс, который существует между жизнью и писанием о ней - стремясь рассказать историю людей, которые "тоже родились, жили, страдали, влюблялись", язык текста Шевяковой всё-таки сильно доказывает, что сделать это по "правдивым", документальным признаниям невозможно не только из-за характера человеческой памяти:

Оставшись в живых, осмотнительное сознание затолкало эти воспоминания в бездонную глубину своих подвалов. В одночасье и навсегда из памяти стерлись не только эта страшная ночь, но и все, что с ней связано. Было забыто все. [---] Как избирательна наша память. (16, 69)

но и из-за того, как сама "реальность" избегает достоверности и определения:

Первый опыт распада привычного мира, когда я поняла, что реальность - это не очень надежная вещь, был у меня в раннем детстве. [---] я снова остро почувствовала, что реальность - это не та вещь, на которую можно положиться. (152-153)

В рассказах Шевяковой реальность становится/остаётся ненадёжной. Судьба близких и родных раскрывается через самозабвенную ложь, временами "Я" не хочет стать знакомым даже для самого себя - кажется, что перед нами же, перед дорогими читателями/ницами лежит книга, где описывается не только жизнь "людей мало кому известных", но и дискурс парадоксального понятия безграничности, смешивавшейся с ассоциацией о документальном повествовании и многоуровневой фикцией внутри фикций. Между тем как миметические теории сопоставляют людей с литературными образами и "реальные" события с художественным повествованием, семиотический аспект повествования, подражая не действительности, а языкам, расформирует их в текстуальности. Как само понятие жизни, так и его многоуровневые рассказы получают в произведении *"Очень интересный роман"* фрагментарный и открытый, конструированный характер - рассказы являются частями реконструированного мира, имеющего одновременно и "правдоподобный", но всё-таки и сильно ненадёжный оттенок. (Rimmon-Kenan 1991:44,137,159.)

## **5.2 Обо мне "мне" и медузах в постмодернистских сумерках**

Как уже было отмечено, автобиографический жанр существенно включает в себя понятие о каком-либо пишущем "Я", рассказывающем свою историю в определённой концепции времени и пространства. Часто письмо такого рода считается и средством обнаружения собственной субъективности и идентичности нарратора-протагониста. (См. напр. Kosonen 1995.) В рассказах Шевяковой данные аспекты повествования изображаются с немного другой точки зрения; в них "существования" и развитие (женского) "Я" тесно связаны с постмодернистском отсутствием времени, которое в свою очередь усиливает чувство неопределённости повествования и безграничности децентрированного субъекта. В *"Очень интересном романе"* его главная героиня много обдумывает как значение жизни, счастья и судьбы, так и свои собственные отношения с

ними. Она сильно надеется, что найдёт счастье и собственное "Я" в вечной любви, но довольно скоро выясняется, что не только данные понятия (счастье, судьба, любовь) являются крайне переменчивыми, но и само представление о собственном "Я" кажется весьма многозначным, никак не неизменным по мнению и нарратора, и протагонистки текста. Во воспоминаниях Степаниды Милославской значение своеобразного времени и многоуровневого повествования играет важную роль в попытках понимать самого себя, собственного "Я", которое однако парадоксально чуждается окончательного, несомненного определения субъективности. В следующем метафиктивном отрывке текста нарратор представляет читателям сочинение, написанное Степанидой - школьницей:

*В Нескучном саду я встретила девочку, которая сказала, что сумерки - это щель между прошлым и будущим. [---] На вид она была совсем маленькой, лет пяти-шести. Я думала, малышка потерялась. Девочка так и сказала:*

*-Я потерялась.*

*-Ты пришла сюда с мамой?*

*Она посмотрела меня как на полную дуру и повторила еще раз:*

*-Неужели не понимаешь? Я совсем потерялась, с самого начала. (13)*

Данный отрывок служит примером не только того, как стиль повествования Шевяковой часто является полифоническим, включая в себе нескольких параллельных, внутренних голосов (См. Bahtin 1991), но и примером того, как легко "Я" может заблудиться, именно потеряться, в постмодернистской щели между прошлым и будущим. Кажется, что через эти слова сочинения молодая Степанида хочет выразить как она видит саму себя в образе потерянной малышки, в образе того "Я", однако являющегося только результатом того безвременного, бессмертного постранства языка, который и сам знает о неопределённости между прошлым, настоящим и будущим.

Понятие времени обычно тесно связано с идеей о бесповоротном, одностороннем потоке последовательных явлений - литература в свою очередь может изображать, как время испытывается, но оно является также основным компонентом и самого повествования и текста (Rimmon-Kenan 1991:57). Лидия Шевякова умело играет и с данным (традиционным) понятием о линейном времени и через свою протагонистку, находящую и внутри и вне повествования, опрокидывает понятие о однозначном

Времени в своей художественно-документальной наррации. В произведении писательницы понятие времени получает весьма своеобразный характер: прошлое, настоящее и будущее часто накладываются одно на другое. Некоторые события прошлого смешиваются с "настоящим" воспоминаниями - меняются почти к конкретным действиям:

"Чуткая память сердца навсегда сохранила эти воспоминания яркими и незамутненным, словно это было не давным-давно, а все еще длится и длится прямо сейчас, стоит только закрыть глаза." (70)

Данное "прямо сейчас" - время, которое и Марк Липовецкий представляет в своей статье *"Self-Portrait on a Timeless Background: Transformations of the Autobiographical Mode in Russian Postmodernism"* (1996) ясно видно и в многих других связях интертекстуального повествования Шевяковой. Именно интертекстуальность по отношению к собственному тексту и некоторые комментарии нарратора связанные с процессом писания, передвигают временные границы повествования и создают сильное чувство его "сиюминутности". Здесь героиня *"Очень интересного романа"* рассказывает, как она с друзьями накануне Нового года решила поиграть в желания. Каждый должен был предположить, что с ним приключится через десять лет - кажется, что на уровне повествования мечты так легко смешиваются с непредвиденностью "будущего", воспоминания прошлого исчезают в "настоящем":

я не захотела говорить свою заветную мечту - стать генеральным директором ТАСС, депутатом Верховного Совета и председателем Союза журналистов. А, как все, отделалась шуткой:

-Через десять лет у меня будет хорошая семья, дом на берегу реки, и я буду сидеть и, [---] сочинять книгу.

Гости откровенно рассмеялись, так как все прекрasto знали, что по природе я не способна к браку, обожаю богемную городскую жизнь и жажду карьеры и множества подчиненных. И вот прошло десять лет. [---] Я набираю эти строки на быстром "Пентиуме-200", [---] "На природе" я живу в угоду мужу, [---] Вглядываясь в снежный сумрак декабрьской ночи, я вспоминаю нашу безрассудную игру с судьбой и пытаюсь припомнить, что говорили другие гости, [---] Что с ним случилось? Сбылись ли их легкомысленные пожелания таким же роковым образом? (78-79)



Кроме (без)временных скачков повествования, чувство времени в рассказах Шевяковой часто получает и разную интерпретацию между протагонистками разного возраста - временами повествование взрослой протагонистки прерывается голосом маленькой девушки, детским языком, который обогащен фантазиями и особенно трудно толкуемыми снами. В языке девушки границы между явью и сном, жизнью и смертью довольно неотвратно исчезают. Здесь маленькая Степа рассказывает как она, не желая взрослеть, решает "управлять временем" и презирать смерть принимая лекарство своей матери:

Я была уверена, что время - это живое существо, как пони или ослик. [---] Смерть, таким образом, представлялась мне вполне мирной поездкой на славном ослике в увлекательную страну вечных снов. [---] Я набрала на кухне воды в чашку и выпила все таблетки, одну за другой, штук десять, наверное. В тот момент мне совсем не было тоскливо, а только немного грустно, что все так быстро кончилось. Что ждет меня за пределами этой нудной жизни? [---] упала в сон. [---] Со странной отрешенностью я наблюдала, как мои ноги вытягиваются и, скручиваясь штопором, медленно уходят в центр желеобразной массы. Я хотела крикнуть, [---] но это был безголосный сон. Немое, мучительное, черно-белое сновидение. Оно все длилось и длилось, словно темная сердцевина медузы все никак не могла проглотить меня целиком, и я, не в силах больше выносить эту муку, закрыла глаза и перестала существовать. (14-15)

Но маленькая Степа не престала существовать - здесь, на мой взгляд, можно видеть и лёгкое иронизирование много обсуждаемого понятия "смерть Субъекта". Хотя утром "перед глазами все плыло, и знакомая темная медуза колыхалась на краю сознания, вызывая непонятное беспокойство" (15), главная героиня произведения продолжила жить. Но то тёмное существо тяжело двинулось следом и в будущем - иногда в форме одиночества, иногда в форме необъясного чувства пустоты. В этой связи я вижу возможность считать образ упорной медузы "олицетворением" времени, лишаящим/дающим свободу, соединяющимся с понятиями "жизнь" и "смерть", так и метафорой постоянно изменчивой женственности - появляющейся Степаниде во сне в форме страшной, "полифонической" Медузы (ср. в этой связи и работу Элен Сиксу "*Смех медузы*" 1976). В данных противоречивых языках молодости и смерти, существования и несуществования, роста и оцепения, "реальность" пребывает и конструируется в вечном взаимодействии противоположных, но дополняющих друг друга дискурсов. В многоуровневой организации текста Шевяковой безмерное

одинокость индивидуума, его крайняя отчужденность, напр. во время сильного разочарования от самого себя, и чувство о том, что его совсем не существует, часто совпадают с предельным проникновением всего - и с освобождающим характером временной вселенной:

"Все это время внутри у меня по-прежнему зияла странная, немая пустота. [---] Я поежилась в этом пустом и пыльном "ничто", скомканно чихнула в кулак от поднятой пыли и надолго застыла в глубокой растерянности, близкой к полной коме. [---] Понадобился не один месяц, чтобы стянуть и залатать ее концы. И не один год, чтобы нарастить под ними тонкий слой новых желаний и чувств." (28,31)

### 5.3 Постфеминистское "Я" - в свободном плену у своих Других

Кроме того что женское, авто/биографическое "Я" в письме Шевяковой бродит по неопределённым концепциям времени и фиктивности, оно во многом конструируется и по отношению к аспекту "другости" и "Другого." Т.н. относительный характер произведения *"Очень интересный роман"* виден во многих изображениях жизни других людей - "я" словно повествует самого себя через других, различных персонажей текста, одновременно и отражая собственную жизнь и субъективность к ним. За комментариями и мотивировками причин/целей писания кроется какое-то чувство вины нарратора перед родными и знакомыми, "лица которых, пойманные фотографом, смотрят на неё немим укором, просясь пожить на бумаге" (Шевякова 2000:2). Но хотя "я" Степаниды Милославской в многих отношениях и создаётся во взаимодействии с другими, через более глубокий анализ повествования можно замечать, как сам язык текста обнаруживает и более независимый и самостоятельный характер главной героини. Данная точка зрения приносит с собой и более широкий аспект "другости" - текст, с первого взгляда казавшийся документальным произведением, оказывается всё-таки каким-то *другим*, канонизированные (неправильные) образы женщин получают в постмодернистских рассказах Шевяковой выражения *другого рода*, относительность и тождественность изменяются в свободу и исключительность по отношению к *другим*. В произведении *"Очень интересный роман"* понятие "другости" и второстепенность женского, (авто)биографического письма, часто уходят своими корнями в инверсии - в

ироническом перевёртывании стереотипических определений как женственности, так и литературного, документального стиля письма. (О понятие "инверсии" см. напр. Kolodny 1975:80.)

### 5.3.1 Грудь вместо усов - всё-таки так легче?

Уже на первых страницах произведения Шевяковой вопрос о гендере занимает значительное место в размышлениях главной героини. Воспоминания детства и попытки определить собственное женское "Я" смешиваются с патриархатным дискурсом о консервативном понятии маргинальности женского пола. И на уровне повествования второстепенность и то, как женщина является "Другой" по отношению к мужчине получает довольно бесспорный, но всё-таки весьма иронистический оттенок. Детская тоска маленькой протагонистки по андрогинному единству с отцом, с мужским полом (к этому аспекту возможно присоединять и мужеско-женскую форму имени героини - "Степа"), получает во многих отношениях забавные комментарии с точки зрения взрослой, внутренней писательницы:

Мой папа страстно хотел сына. А мама вообще ничего не хотела, включая папу. [---] Я сердилась и изо всех сил старалась походить на мальчика. [---] Помню, как я мечтала, [---] что, когда вырасту, у меня будет такая же густая щетина (как у отца - М.Т.) и я буду также по-солидному долго скрести щеки, [---] Но чудес не бывает - вместо усов у меня выросли груди [---]

-Ты вспоминаешь об этом с горечью? - спросил меня муж, прочтя эти строки.

-Что ты! Я счастлива, что у меня не хватило ума начать скрести щеки бритвой, чтобы ускорить появление щетины. А то сейчас у меня была бы борода лопатой, как у "дворника" Пиросмани, и я бы не сидела здесь с тобой, а колесила по стране с каким-нибудь цирком в компании других забавных уродов. (8)

В повествовании Шевяковой, не/дихотомические способы видения половых констелляций при изображении отношений полов пересекаются или могут быть нивелированы, благодаря чему они достигают эффекта "плавающих" идентичностей и пространств, как часто бывает и в литературной дискуссии постмодернизма. Обращая внимание на инверсионный характер текста и его стремление изменять воображаемое бессилие женщин в чувство их умения и силы, можем отметить, как и в рассказах Шевяковой "победителем" окажется тот, кто больше всего уступит, кто окончательно оставит центр ради периферии (См. Курицын 2001:12). В *"Очень интересном романе"*

женщины являются победительницами иногда просто следствием нарушения границы стереотипического поведения полов, напр. в виде смелой ремонтницы крыши, или отказываясь от некоторых "женских обязанностей":

Утерев слезы, я приняла героическое решение броситься на амбразуру, то есть в пролом крыши, и закрыть ее собой.

-Безумству храбрых поем мы песню, -бодро откликнулся муж, не отрываясь от "Коммерсанта" и давая понять, что петь будет он, а ремонтировать я. [---]

я обследовала остатки своего гардероба и, торжественно облачившись в бледно-голубой, весь шитый кружевами выходной наряд (любая женщина вам скажет, что это именно то, что нужно для начала ремонта), отбыла на Москворецкий рынок за рубероидом. [---]

-При чем тут мужик? Мне нужен не мужик, а этот... как его... (124-126)

Дело в том, что мне на первую свадьбу друга подарили "Энциклопедию семейной жизни". Я со скучающим видом перелистала трактат о счастливой участи домашней хозяйки, но на вооружение взяла только шуточный эпиграф с первой страницы: "Если вы хотите превратить свою жизнь в ад, то первый шаг к этому - начать чистить мужу ботинки". Дальше в книге было много полезных советов по приготовлению свиных хвостиков в соусе хуан-хуа на имбирном пиве, [---] Но я с упорством, [---] следовала только первому, самому вредному указанию, доводя поочередно всех своих избранников до белого каления. (144)

Иногда в наррации Шевяковой маргинальная "дружность" женщин всё-таки меняется к "победе" женственности уже благодаря биологии - иронически играя с эссенциалистским, патриархатным метадискурсом нарратор Шевяковой называет женщин хранительницами жизни, парадоксально расхваливает и сравнивает их с образом Бога в языке, который вообще так старательно избегает всяких обобщений и абсолютных Истин:

"Мужчины - это разведчики жизни, а женщины - ее хранительницы. Поэтому, когда генетический материал у мужчины становится качественным настолько, что его надо закрепить в генофонде нации, у него рождаются дочери, а если он еще не дозрел - сыновья" (44)

Женщинам все-таки легче. Их жизнь оправдывают дети. Меня всегда удивляло, почему женщины сетуют на отсутствие творческой работы или карьеры, если у них есть дети. Что может глупый мужчина? [---] Женщина может создать из себя новое живое существо и полностью его сформировать. Это вершина творчества, приближенная к созиданию мира Господом. (177)

Страх даёт дорогу смелости, женское тело описывается способным на высокое

творчество новой жизни - в произведении Шевяковой довольно ясно обнаруживается амбивалентный характер женского "Я". В нём "биологические женские черты" главной героини часто дают место и более "мужеподобным" характеристикам, её зависимость от "других" не душит полностью её независимость - текст как будто определяет самого себя, и женский субъект, вне всяких стабильных противоположностей и критически выражает свою позицию в эссенциалистской мысли о том, как женственность и женская "культура" часто принято создавать через телесность, рождение и материнство. То, что таким образом является весьма бессорным аспектом повествования - влечение Степаниды к фиктивному, загадочному миру, которого она часто и достигает с помощью других персонажей текста. Данное чувство фикции внутри фикции характерно для рассказов Шевяковой, и кроме преодоления границы пространства и времени, соответственно и границы сознания теряют свои контуры в тексте писательницы. Аспект неопределённости, абсурдности повествования часто смешивается и с вопросом (шаткого) психического здоровья, которое и само по себе является Другим по сравнению с общественными нормами (см. Парнелл 2004:49). Данная концепция сумасшествия, которая уже довольно известной нам среди других по обсуждению Сандры Гилберт и Сюзан Губар *"The Madwoman in the Attic"* (1979), получает в тексте Шевяковой интересный (иногда и "обратный") характер: в нём *не только женщины* - те, которые являются Другим по отношению к мужчинам - балансируют между собственным "Я" и действительностью, но часто именно мужчины имеют проблемы с психическим здоровьем и таким образом и служат теми другими главной героини, которые вводят её в "безумный" мир фикции и фантазии. В следующем отрывке Степанида Милославская, ищет смысл жизни вместе со сумасшедшим, французском математиком, Дидье, открывающим ей доступ к постмодернистскому миру, который, как известно, не имеет никакого смысла:

Кроме французского гражданства и приличного счета в швейцарском банке, [---] меня словно магнитом притягивало его тихое безумие, которое наполняло мою благопристойную жизнь безрассудным, но дозированным риском. [---] Я чувствовала, что за ним, как за ширмой, идет какая-то другая, недоступная мне жизнь. Иначе просто и быть не может. Если все начинается и заканчивается здесь, то жизнь не имеет никакого смысла. [---] и Дидье был для меня одной из дверей в загадочный мир духа. (92)

### 5.3.2 Дорогие Другие - подруги, золошки, матери - подвиды одного биологического вида?

С точки зрения *современного* феминистского дискурса женственность включает в себя, кроме дискуссий о не/равенстве между полами (когда женщина является Другим по отношению к мужчине), особенно и обсуждения о различиях между женщинами (когда женщина - другой, среди других женщин). Данный аспект "дружести" централен и в *"Очень интересном романе"*, где собственное женское "я" главной героини описывается весьма другим, отличным от других женских "я", но в известном смысле и значительно зависимым от них. Хотя Степанида Милославская довольно сознательно рассказывает о своём стремлении быть различной, исключительной:

я как раз считала себя большим оригиналом и традиционный родительский укор: "У тебя все не как у людей!" - засчитала себе за комплимент. [---] Эта нереализованная внутренняя потребность двигаться в противофазе вызывала у меня лихорадочное желание при любом удобном случае подчеркнуть свою исключительность, словно я не была до конца уверена в ней сама. [---] Помню в детстве, играя в дворе с незнакомой девочкой, я спросила, как ее зовут. Она, не отрываясь от песочных куличиков, с беспечной гордостью, важно растягивая слоги, ответила: "Сте-па-ни-да". Моему возмущению не было границ. Раньше я никогда не встречала своих тезок, мое имя было очень редким, и я была уверена, что родители придумали его специально для меня. (71)

Она всё-таки не может отрицать то сильное влияние других женщин, которое они оказывают на формирование её собственного "Я". Почти каждый отдельный рассказ Шевяковой представляет своему читателю нового, различного персонажа, имеющего какое-либо значение в жизни главной героини. Поиск идентичности часто происходит в отдельных процессах признания различий сравнительно с другими женщинами. "Я" не только нуждается в "Другом", в виде комплиментарной фигуры, но более того, иногда позиции "Я" и "Другого" кажутся взаимозаменяемыми, даже необходимыми - несмотря и на явное неходство характеров или интересов. Одной из таких незаменимых "других" Степаниды является её хорошая подруга, Надя:

Моя единственная подруга Надя была одной из самых сексапильных женщин, которых я когда-либо встречала в своей жизни. [---] Я просто не могла ее осуждать, я была в плену у этой женщины. [---] Я быстро привязалась к ней, несмотря на тотальное несходство характеров и вкусов, а может, и благодаря им. (80-81)

Шевякова умелым образом включает в своё произведение многие своеобразные, постфеминистские образы женщин. Другость существования женщин создаётся среди прочего через описание их разных национальностей; напр. особенностей американок или "новых узбечек", через второстепенное положение женщин (по сравнению к другим женщинам) в обществе - пусть названия рассказов *"Нищенка"* и *"Прислуга"* говорит и за их тематическое содержание, или через характеристику весьма различных характеров и образов действий женщин на уровне повествования. Например, рассказывая о "милой, совершенно забитой жене, которая, затаив дыхание, весь вечер не сводила с мужа обреченно-послушного взгляда печальных серых глаз, боясь даже дышать полной грудью." (114-115) или, наоборот, описывая читателю историю темпераментной Жены, которая рассердившись на своего неверного мужа, приготовила ужин из его любимых кактусов и заставила его "перестать ходить на вечеринки, все вечера проводить у телевизора или послушно ходить в гости к своим родителям" (43), Шевякова создаёт чувство "другости" как по отношению к канонизированным образам женщин, как и между женщинами внутри текста. Также она в своём повествовании изображает своих "ангелов и чудовищ", но познавая метадискурсы, связанные с данными стереотипами, делает это весьма своеобразным, свободным образом.

Одной из таких "других" (образов) женщин в постмодернистской наррации Шевяковой является Христина, героиня рассказа *"Золушка-1993"*. В образе Христины разные аспекты "другости" становится наглядным таким интересным образом, что я хотела бы здесь обратить на неё более подробное внимание. В рассказе *"Золушка-1993"* Шевякова описывает свою интертекстуальную версию о всем известной сказке *"Золушка"*. Год 1993 в названии рассказа уже само по себе служит примером того, как Золушка Шевяковой является *другой*, (можно было бы сказать более постмодернистской/современной), чем её "традиционная сестра": она называется Христиной, живущей с мамой и бабушкой в славном городке Путивле, единственной достопримечательностью которого является, кроме пыли веков, памятник маленького, золотого Ленина, "похожего то ли на лысого мальчика, то ли на сердитого карлика" (128). В сказке *"Золушка-1993"*, в которой постмодернистский дискурс является другим по сравнению с советской идеологией и с ней связанными ссылками, бедная Христина

мечтает о жизни красивой и далекой. С раннего детства она любит мечтать в полумраке о том, как она будет великой певицей или танцовщицей и как все будут ею восхищаться. Но Христина не станет ни певицей, ни танцовщицей, а она очутится в Москве, где почти начнёт заниматься проституцией, но к своему счастью, случайно, встретит богатого мужчину, средних лет (а не молодого, красивого). Ведя роскошную жизнь на средства своего мужа, Христина "забывает всё, что было с ней раньше, и полностью погружается в грезы новой реальности" (131). Новая, другая реальность является для Золушки-1993 чудеснее, чем сама сказка, но через постмодернистский язык, играющий с границами действительности и фикции, в ней смешивается и "правдоподобный", исторический дискурс распада Советского Союза и из этого следующих изменений в экономическом положении страны. Таким образом в современной сказке Шевяковой можно найти и явления противоположенные традиционному сказочному повествованию. В языке Золушки-1993 самое важное - не счастье, полученное через искреннюю любовь, а именно то счастье, которое ассоциируется с "ароматом дорогой кожи, хорошего парфюма и сытой жизни" (129). В постмодернистской сказке "Золушка-1993" фантазия получает и черты действительности, фикция каким-то образом не кажется более невозможной, чем сама реальность (ведь почти каждый из нас знает в метафорическом смысле историю какой-то "Золушки-1993"). Но кроме дружости Христины-Золушки с точки зрения её тематической истории, её исключительность видна и на уровне конкретного языка повествования. Язык Христины временами значительно отличается от того языка, которым написаны все остальные рассказы. Беседуя по телефону с своей мамой по-украински, Христина и хочет оставить читателя вне своего бывшего мира, являющегося совсем другим, чем её "настоящая", сказочная жизнь:

Коханочка моя, берижи себе, теплише вдягайся! (Куда уж теплей - норковая шуба в конце мая!) - причитала на том конце провода заботливая хохлушка.

-Шо ты зараз робишь, моя коханочка?

-Я? Готую суп с креветок, - лениво отвечала Христя, меланхолично помешивая на плите взятый в ресторане густой суп с жирными креветками.

-Бидно моя! -охала мама, - вони ж дюже мелкие, замучашся чистить! (131)

Как в жизни современной Золушки, так и в повествовании и воспоминаниях Степаниды



Милославской образ матери играет важную роль того другого, которое и имеет центральное значение в жизни главной героини. По мнению многих исследователей именно материнство и отношения "мать-дочь" считаются ключевыми для понимания конструирования женской идентичности и возникновения женской субъективности в патриархальной культуре. В повествовании Шевяковой личность и роль матери нарратора-протагонистки большей частью подчёркиваются через некоторые противоречия с советским идеалом хорошего материнства. (См. Rytönen 2000:171-182.) Мать Степаниды принимает участие в воспитании своей дочери почти вполне через материалистические способы и таким образом становится "несуществующей" с точки зрения маленькой Степаниды - по моему мнению, парадокс не/существования субъективности виден до известной степени и здесь:

Нанячившейся вволю маме пришла в голову блестящая мысль перепоручить меня на время на своим родителям. [---] Дедушка Иван и бабушка Тося приняли меня с распростертыми объятиями. Первое время я еще смутно помнила о родителях, которые присылали мне прекрасные книжки с картинками и легкие воздушные платица из батиста.

-Кажется, в прошлом году у меня была мамочка? - без особенной уверенности робко спрашивала я у тети Саши [---]

-Была-была, и сейчас есть, - успокаивала меня Саши - Твоя мама очень много работает, а папа пишет докторскую. Как только диссертация будет готова, они приедут тебя навестить.

-Как это "навестить"?

-Ну, мама будет с тобой гулять, а папа читать вслух книжки.

-А разве папа умеет читать? - недоверчиво спрашивала я. (4-5)

В языке маленькой протагонистки отсутствие матери ассоциируется с сильным чувством о её несуществовании. Но в свои школьные годы, которые Степанида проводит с родителями, образ горячей матери всё-таки накладывает свой неизгладимый отпечаток на неё - дружость матери по отношению к собственному "я" дочери оказывается одновременно и страшной и пленительной:

Вместе с фотографиями друзей и близких под стеклом моего письменного стола хранится старый, выцветший рисунок. [---] в третьем классе нас попросили изобразить свою семью, я размашисто, во весь лист нарисовала мамино лицо и старательно подписала: "Наша мама - генерал". [---] Мама была постоянно действующим вулканом. [---] Страстность и порывистость маминой природы пугали меня настолько, что долгое время [---] даже повзрослев, я еще долго испытывала

при встрече с ней что-то сходное с идиотской растерянностью на приеме у врача, когда на вопрос: "Фамилия?" - ты, [---] глупо шепчешь: "Чья?"  
Моя мама обладала такой эмоциональной мощью, что ее личность целиком захлестнула мой внутренний мир. (10)

Во воспоминаниях Степадины постмодернистское "переживание дуального единства и ощущение тождественности с другой личностью" (см. Курицын 2001:20) - в этой связи с матерью - следовательно, смешивается с сильным чувством о собственной дружости. "Другость" и различность в самом себе, по сравнению с матерью, кажется временами такими противоречивыми, такими явными, что обдумывания нарратора о своих мать-дочь -отношениях меняются от детского чувства сомнения в их родственном отношении, даже к чувству вины, связанным с пониманием того, какими *другими*, различными они в самом деле являются:

Я всегда восхищалась мамой и немного опасалась ее. В детстве я думала, что ей выпало быть моей мамой по жребии в ЖЭКе или же ее назначили на эту должность приказом по труппе, который, если я буду плохо себя вести, режиссер может и отменить. [---] Простая мысль о том, что мы (Степанида и её мать - М.Т.) по-разному видим и чувствуем, никогда раньше не приходила мне в голову. Вылепленная из маминого тела, я оказалась продолжением кого-то другого. Рано или поздно мама тоже должна была это заметить. Что она подумала? "Вынашиваешь вот так девять месяцев доченьку, думая, что это твоя кровиночка, а производишь на свет маленькую свекровь!" Ужас! (10, 41)

Тот многообразный женский опыт, который в рассказах Шевяковой появляется в виде многих различных образов женщин, напр. в виде матерей, дочерей и сказочных существ, является весьма наглядным примером того, какое широкое значение слова "другое" и "другость" имеют в *"Очень интересном романе"*, когда они рассматриваются с точки зрения феминистского дискурса. На данный аспект обращает внимание и нарратор Шевяковой, который удивительно сознателен о том, как женская субъективность всё время изменяется в пространстве и времени - включая в себя одновременно и (пост)феминистское различие и тождество:

Дамское общество было весьма пестрым и по возрасту, и по роду занятий, но какое редкое единомыслие, какая страстность в прениях по докладу (как надо замачивать и кипятить белье и - М.Т.) [---] "Нужно ли позволять своему мужу стирать носки?". Пораженная вселенским размахом их хозяйственного энтузиазма, я даже с некоторой робостью думала о том, что мы принадлежим к одному биологическому виду. Подвиды, наверное, разные. (60)

### 5.3.3 "Я" со стороны собственными, но чужими глазами - кто в самом деле станет "Другой"?

Добавляя в обсуждение о женской субъективности как мнение Люси Иригараэ о том, как "женщина" всегда само по себе другое, двигающееся во всех направлениях языкового космоса, так и точку зрения Юлии Кристева на то, как "чужое", "другое" находится и в самых нас - довольно бесспорно можно и предполагать, что кроме того как различия и тождества локализируются в отношениях между "я" и "ты"/"другими", данные понятия значительном образом существуют и внутри отдельного "я". (Irigaray 1980:10, Kristeva 1991:181.) В поисках собственного "я", то "другое", которое кажется и таким чужим, находится в многоуровневом виде и в Степаниде Милославской - "конкретно", когда она растёт, становится другим (по отношению и к другому полу и другим женщинам), но и на бессознательном уровне, когда собственная "странность" кажется необъяснимой, даже страшной. В несколько приёмов в произведении *"Очень интересный роман"* его главная героиня рассматривает и старается интерпретировать самое себя напр. через сны и фотографии - она превращает себя в объект, несмотря на то, что у неё есть и возможность являться важнейшим "субъектом" собственного рассказа. (женщина как объект - см. напр. Барри 2005:151.) Она прибегает к взглядам других/чужих, чтобы лучше понимать собственного "чужого" в самом себе. Здесь Степанида рассказывает, как она заказала свой портрет, чтобы яснее видеть то, что она раньше, может быть, никогда не увидела в самом себе - портрет всё-таки окажется ещё чужее, страшнее, чем свое внутреннее, неопределённое представление о собственном "я":

Пытаясь разобраться в себе и понять, чего я жду от жизни, [---] я заказала одному известному художнику свой портрет. Мне хотелось посмотреть на себя со стороны чужими глазами и, может быть, уловить через них то главное, что ускользает от моего дотошного, но необъективного внутреннего взора. [---] С портрета в черно-фиолетовых тонах на меня смотрело в упор большими, темными, слегка раскосными глазами какое-то inferнальное, нездешнее существо. [---] огонь мрачных глаз глядевшей на меня с полотна незнакомки был обращен не на зрителей, а внутрь себя. [---]

- Это кто? - с некоторой робостью осведомилась я у художника. [---] На душе стало беспокойно. (96-97)

По моему мнению, здесь особенно интересным является именно аспект *взгляда*, который в *"Очень интересном романе"* оказывается одним из важных, абстрактных

средств выражения "другости", находящейся в собственном "я" женской субъективности - взгляд ведь является одним из самых основных критериев саморефлексивной интроспекции, которая, со своей стороны, тесно связана с тем, как индивидуум "разделяется" на субъект контра объект (см. напр. Freud 1981). В этом значительную роль в рассказах Шевяковой играют прежде всего зеркала, сны и фотографии главной героини, в которых она и может "видеть" самое себя. С моей точки зрения, в данных трёх "посредниках взгляда" соединяются интересном образом и дискурс (художественно-) документальной литературы, в которой понятия "Я", "жизнь" и "правда" занимают центральное место. В рассказах Шевяковой "я" - сознательно или бессознательно - часто получает своё определение через сны, которые и являются прекрасными возможностями исследовать собственное, другое "я" (т.е. не того, кто не спит) со стороны. Сны и интенсивное повествования о них, со своей стороны, и усиливают чувство абсурдности рассказов и таким образом разделение "бодрствования" из "сновидения" нарратора становится трудным - часто только в конце рассказа читателю выявляется, что всё то, что он только что прочитал - просто сон, или удивительный сон внутри бесконечного сновидения:

Ведь твои сны - это часть тебя самого. У меня, например, были замечательные сны, [---] Родители всегда хвалили меня за то, что я укладываюсь спать без капризов, не подозревая, что их ребенок с нетерпением ждет прихода новых увлекательных сновидений. (9)

не подумав смысл и до половины, проваливаюсь в сон, как в колодец. Свось дрему я слышу стук в дверь и голос Карло, [---] Во сне я вижу, что сладко сплю. Я силюсь проснуться, открываю глаза, но оказывается, что очнулась я не наяву, а во сне, и то на мгновение, чтобы получше подмять подушку и снова засопеть. Удивительное сновидение продолжается: мне снится, что я сижу на краю постели и разглядываю себя спящую и счастливо улыбающуюся неизвестно каким видениям. [---] Я с трудом продираюсь сквозь двойное пробуждение. [---] укрываюсь с головой покрывалом и забываюсь неглубоким, тревожным сном. За окном светает. И снова, как предыдущим утром, меня будит робкое постукивание в дверь. (91-92)

Зеркала и зеркальные отражения, в свою очередь, часто служат внутри текста Шевяковой показателями субъективной "правды", иногда и слишком беспощадно свидетельствуя о той "действительности", которая кажется включать в себя для женщин такое щекотливое, лучше чужое, но всё-таки так неотвратимое отражение о

собственном старении. Поэтому лицо, смотрящее на Степаниду из зеркала иногда и кажется не собственным, а неутешительно незнакомым, чужим - в взгляде смотрящей Истина легко и получает неопределённый, искажённый характер:

В пустой и пыльной прихожей я подошла к разбаррикадированному зеркалу и рассеянно загнула в него. Сквозь свой пыли на меня смотрело одутловатое, с припухшими от усталости и частого прикладывания к коньяку, тусклыми глазами лицо незнакомой мне женщины. [---] "Когда это я успела так опуститься?" - изумленно вгляделась я в зеркало и стерла пыль рукой, думая, что это она искажает мой прекрасный образ сексапильной деловой женщины. Куда там! Наоборот, пыль ступевывала масштабы бедствия. (76)

Третье основное понятие документального дискурса - т.е. "жизнь", во многом соединяется с повествованием нарратора Шевяковой о фотографиях, которые кроме того, что являются "хранителями лиц наших друзей и близких", действуют и парадоксальными метафорами жизни, пытающимися заключать и останавливать "действительность". (О характере фотографии см. напр. Hutcheon 1989:41-45,118-140.) В несомненно фиктивном письме Шевяковой подробное повествование о многих фотографиях и разных персонажах появляющихся в них, стремится служить "достоверными" записями истории, иногда и единственной памятью о тех людях, за "существование" которых главная героиня романа иногда так сильно, даже необъяснимо хочет держаться:

Но фотографии, где мы (Степанида и её два друга - М.Т.) беззаботно веселые стоим, обнявшись, солнечным июнским днем в сквере у Большого театра, всегда со мной. Я храню ее вместе с другими под стеклом моего письменного стола. Сама не знаю почему. (57)

Но кроме памяти своих близких и родных, в фотографии Степаниды сохраняется и история своей собственной "жизни". Фотографии, подобно снам и зеркалу, и дают ей возможность рассматривать самого, но всё-таки "другого", себя через попытки записывать постоянно изменяющую "действительность". В связи с следующим отрывком из одного рассказа Шевяковой, я хотела бы ещё коротко вернуться к мнению Николя Броссард о том, как именно фиктивность является тем космосом, где женская идентичность может свободно действовать. После того как женщина понимает и

подвижность и другость своего собственного "Я", она, согласно Броссард, и способна "видеть самое себя в танце с действительностью" (Brossard 1985/1988:145-146). Часто и в языке Степаниды, и в её описаниях о фотографиях, сама "действительность" получает кое-какой подвижный, "танцующий и смутный" характер - кажется, что и в тексте Шевяковой женского субъекта, двигающего во всех направлениях, невозможно совсем точно увековечивать на "катушке плёнки", а фиктивные черты повествования самосознательно опрокидывают предположение о правдивом и копирующем характере фотографии:

Вот он на снимке (индусский жених Степаниды - М.Т.) [---] И я рядом с ним - в деловом сером костюме, белых стоптанных сапогах и с горжеткой из чернобурки через плечо, [---] Миша поймал нас в объектив во время танца в ресторане. Лица получились немного смазанными ... (86)

Но кроме зеркал, снов и фотографий, о которых нарратор-протагонистка так охотно рассказывает своим читателям, главными показателям собственной "другости" и "чужости" внутри самого "я" Степаниды, всё-таки, являются другие женщины/женственности - они через своё "существование" и помогают главной героини открывать глаза на ту "другость", которая часто и является подсознательной или неосознанной стороной самого себя, вне собственного "я":

Надя внешне очень переменилась, в ней появилась стильность и вальяжность не обремененной бытом женщины, рассеянность благополучной иностранки и легкое недоумение оторванного от реальной жизни, [---] Нет, Надя ничуть не изменилась. Это я стала другой. (155-156)

Таким образом Шевякова изображает другость своей главной героини в произведении, которое уже и само по себе имеет явные черты "другой" литературы. Через понятия сильной инверсии и "свободной относительности" (свободы быть другой), писательница даёт в своём постмодернистском повествовании разным женским образам возможность являться "другими" не только по отношению к мужчинам, но и к другим женщинам - даже к самым себе. Она даёт им свободу видеть сны, мечтать и выйти из рамок гендерных стереотипов, чтобы они и сами понимали и видели, какими различными являются, какими разными языками говорят, как по-разному, в самом деле, чувствуют и думают - чтобы они и сами понимали фантастичность собственного существования. (Ср. Brossard 1985/1988.)

## **5.4 Русский постмодернизм и его женское "Я" в контексте "Очень интересного романа"**

Произведение "*Очень интересный роман*" достойно глубокого анализа не только благодаря своим своеобразным темам и персонажам, но благодаря и тем рамкам и контексту повествования, в котором разные дискурсы играют свою безграничную игру. Я уже несколько раз упоминала, как в тексте Шевяковой постмодернистский дискурс обрамляет в нём появляющиеся дискурсы документальности и феминистских позиций. В этом разделе я хотела бы ещё коротко затронуть данный вопрос с точки зрения *русского* постмодернистского дискурса и некоторых тех аспектов, которые и вызывают глубокий интерес к образам женщин и их субъективностям в произведении Шевяковой. Иначе говоря, здесь в центре внимания находятся прежде всего разные "голоса" постмодернистского, феминистского и документального дискурсов, которые Шевякова искусно ставит в русский контекст. Но таким же образом как понятия постмодернизма и документальной литературы, и концепция постфеминизма получает в русском постсоциалистическом контексте довольно другие интерпретации, чем в Западе. Следовательно, я хочу здесь ещё коротко напомнить, что, так как в современной России ещё не было такой сильной истории распространённого феминизма, здесь (как и на предыдущих страницах) приведённые мною ссылки на понятие *постфеминизма* не обязательно полностью совпадают с русской идеологией и таким образом я буду и в этой связи употреблять термин "постфеминизм" в весьма широком контексте. (Об особенностях русского, постсоветского феминизма - см. Жерёбкина 2003.)

### **5.4.1 О дедушке Ленине и его животных - игра с гримами прошлого**

Из вышеприведённой истории Золушки-1993 уже явствует, как русский постмодернизм смело играет с дискурсом прошлого - напр. с дискурсом социалистического реализма, Советского Союза и с ними связанными аспектами. Литературоведы подчёркивают роль русского постмодернизма как иронизирующего создателя новой, другой истории, получившей свой демистифицирующий (*demythologizing*) характер в многих интертекстуальных, языковых играх и "изнанках" пародии. (Lipovetsky 1999:17.) В такой игре принимает участие и Лидия Шевякова. Её многообразное повествование полно

иронистических, смелых комментариев, из-за которых можно найти и язык "другой" истории России. Иронистический оттенок повествования часто прячется в голосе маленькой протагонистки, невинность и детскость которой покрывают и травматические, горькие воспоминания главной героини (о наивности протагониста - см. напр. Lipovetsky 1999:23). Следующий пример повествования Шевяковой наглядно показывает, как она умело играет с разными дискурсами и голосами текста, однако сама познавая и их разные значения на семантическом уровне:

Помню, во втором классе нам задали писать сочинение о дедушке Ленине. Мне он очень нравился, ведь он был другом моего дедушки Ивана, и я в творческом порыве не пожалела хороших слов." Дедушка Ленин очень любил животных, - старательно вывела я в тетрадке. - У него был свой ослик, и он его чистил каждый день." В 69-ом году такие вольности были непростительны, и растерянных маму с папой долго потом терзали в районном отделе народного образования." (11)

Распад Советского Союза, в свою очередь, "конкретизируется" в рассказе *"Облом"*, где Шевякова интерпретирует эту культурно-идеологическую переменную очень описательными и острыми словами. Её нарратор рассказывает читателям историю преподавателя Бердыева, который получит в подарок огромный, гипсовый бюст Ленина. В метафорическом повествовании Шевяковой собственные галлюцинации героев/героинь часто расшатывают границы между фактом и фикцией - неодушевлённые предметы получают черты живых, через лишение рассудка действующих персонажей текста (прежде всего документальное) повествование теряет своё правдоподобие и конкрентность с "действительностью". Так и в рассказе *"Облом"*, в котором преследуемый неудачами Бердыев ненамеренно разбивает ухо своего подарка, гипсового исполина - и за это он платит своим психическим здоровьем. В повествовании Шевяковой, которое и здесь получает черты подобные сну, литературные, исторические и политические цитаты и ассоциации часто указывают как на разрушение истории и мифов, частью которой являются провалы коммунистических утопий и тоталитарные государственные формы, так и на метафорическое нарушение вещей и здоровья героев внутри текста:

"Проснулся, - с облегчением подумал Бердыев, - это был всего лишь страшный сон". Он подняла глаза и замер. Кошмар стоял у самого его изголовья на



цыпочках, сладостно вглядываясь в искаженное страхом лицо старого чекиста. [-- -] Бердыев заметил, что из образовавшейся в голове вождя мирового пролетариата бреши на мир, словно пассажиры с высокой палубы, с любопытством взирали здоровые волосатые лаборанты. [---] по их головам в комнату деловито ползут крупные [---] мухи с липкими, еще не расправившимися крыльями и злыми глазами с бельмами, [---] Бердыева объят животный ужас. [---] Когда милиционеры, [---] рванули дверь комнатенки, они увидели сидящего в облавке гипсовой пыли щуплого старикашку с безумными глазами, [---] А над ним нависал словно крысами изъеденный Ильич, надменно кося уцелевшим глазом на непрошенных гостей. (34)

Через довольно критическое письмо Шевякова выражает свою точку зрения на культурно-исторические события общества и таким образом доказывает, что её художественно-документальное произведение не только обращены к темам дома, семьи и частной жизни (хотя и данные темы играют важную роль в нём). Рассказывая о прошлом - как своём личном, так и общественном - нарратор-протагонистка Шевяковой даёт истории России свои собственные интерпретации. Обращая внимание и на ту русскую действительность, которую я выше коротко рассмотрела через слова М. Эпштейна о "как-будто" - действительности, где "реальные" вещи и события в самом деле оказываются только призрачными продукциями, пустыми подражаниями окружающей "действительности", также Шевякова, с помощью мысли Степаниды Милославской, остро описывает свою точку зрения на данный вопрос, включая в обсуждение об общественных изменениях и аспект самого писания и свободу его осуществления. Достойным внимания в следующем отрывке является и его гендерный дискурс, соединяющий с понятием "свобода" чувство внезапной пустоты, к которой, по мнению Эпштейна, относятся и аспекты безвременности и Небытия (Nothingness). (См. Epstein 1995.) Отзвуки прошлого и гримы "настоящего" смешиваются и приносят с собой и чувство неопределённости внутри самого письма и его интертекстуальных комментариев о русской "гримированной" реальности:

Раньше мы верноподданнически заверяли, что "перьями нашими водит сердце, а сердца наши принадлежат партии", и эта якобы единая позиция создавала видимость объективности и единодушия. Мы не скрывали, что все принадлежим одному хозяину, как жены в султанском гареме, [---] С приходом перестройки султан окочурился, а жены были или расхвачаны кем попало, [---] То, что раньше, в тоталитарном государстве, ценилось на вес золота: узаконенно вольный образ жизни, доступ к мировому информационному потоку, приятное ощущение собственной значимости от реальной власти печатого слова [---] - все это,

перестав быть дефицитным, сколзло, как растаявший грим, обнажив циничный оскал на все готового, ловкого писаки, которому все равно, о чем и как строчить, лишь бы удержаться на плаву. Кто теперь водит его пером, он и сам не знал. (106)

#### 5.4.2 Охота на русское "Я", на его Свободу и Счастье

Одним из трудных и парадоксальных вопросов, который и в данном исследовании возбуждает особый интерес, являются отношения между письмом и субъективностью. Согласно многим современным литературоведам, текст, формирующийся из многочисленных и бесконечных цитат, и создаёт тех "я", за жизнью и действиями которых мы можем следить на страницах литературы - вне текста "я" не существуют, они - мёртвы. Но как уже было отмечено выше, язык сам по себе не может конструироваться вне известного времени и пространства, вне известных социальных и культурных дискурсов. Таким образом можно утверждать, что концепции "действительности", так или иначе, держат "я" в живых и вне текстуальности и принимает участие в его конструировании. (См. Barthes 1993, Rytönen 2004:64.) Влияние культурных и социальных обстоятельств Советского Союза/России на конструирование женских образов видно и в произведении *"Очень интересный роман"*, где женская субъективность в многих отношениях создаётся через понятие и своеобразной русской "дружости" - как в форме комплиментарных отношений, так и в принципе аналогии по отношению к другим "дружостям" текста. По Мнению Кристины Парнелл на фоне советской коллективной идентичности, в которой классовые и идеологические противоречия доминировали над всеми другими противоречиями (напр. нации, пола), именно понимание дифференций и "дружости" является тем необходимым моментом, который и способствует развитию интеркультурного взаимопонимания в сегодняшней России. (Парнелл 2004:68, см. также Dudin 2005:186-196.) Ища своё "я" и Степанида Милославская обдумывает свою собственную, русскую "дружость" по сравнению с людьми других национальностей. Отыскание своей русской женской идентичности героиня определяет через понимание самое себя и, прежде всего, собственного этнического "я":

Печально бродила я по Варшаве, только начиная понимать, что наша (русская - М.Т.) изоляция - это хуже, чем просто несвобода. Ведь у нас уже никогда не

будет общей истории с остальным миром, [---] "А кто мы сами такие, русские? [---] Я стала расспрашивать друзей, хотят ли они быть русскими. Охотников оказалось не так много, большинство же отмахивались, что вообще все равно, кем быть, лишь бы жилось хорошо. Но разве можно жить хорошо, не помня себя? Если твоя самооценка так низко пала, что ты сам не можешь себя опознать, не жди уважения от других. Самое простое и достойное, что может сделать человек в своей жизни, - быть самым собой. Для одних это только первый, верхний пласт существования, для других - недостижимая вершина бытия. Но чтобы стать самим собой, в первую очередь надо примириться с фактом своего рождения в том или ином этносе. (40)

Но вместо концепции стабильной иерархии в повествовании Шевяковой признается существование и параллельных, альтернативных миров - потому также границы между групповыми дихотомиями часто получают в языке нарратора текучий характер. Разные героини рассказов Шевяковой всегда являются воплощением миноритета внутри мажоритета, но принадлежность к группе исключенных часто и оказывается временно и социально обусловленной, т.е. темпоральной и относительной. Таким образом относительность дифференции и определение идентичности не только путем включений и исключений - которое в сегодняшних дебатах ставится под сильное сомнение - значительным образом выражается в образах женщин *"Очень интересного романа"*, язык которого ставит рядом с другой не только женщин, матерей, сестер и подруг одной национальности (т.е. русской), но стремится принимать во внимание и постфеминистское не/сходство женщин вне определённых, напр. географических и классовых границ. И в данной связи в голосе протагонистки Шевяковой временами мелькают понятия "свобода" и "плен", которые вместе являются одной из основных пар оппозиции в тексте Шевяковой:

Эта грустная история напомнила мне обычаи некоторых бедных африканских стран. На сельском сходе вся деревня делегирует какую-нибудь девушку в публичный дом в город. Заработанные собою средства делегатка отправляет на малую родину. Иногда эти деньги бывают единственным источником пропитания для всей деревни. Сами же девушки кормятся с небольших огородов, которые разбивают тут же, вокруг домов терпимости. Девушки по очереди ковыряются на грядках, освобождаясь на время прополки от своих прямых обязанностей. А ведь совсем недавно мы сами безропотно отправлялись по осени ковырять бескрайные поля нашей родины и нести боевую вахту на овощных базах страны. (68)

По мнению некоторых исследователей, именно аспект свободы получает немного другое знание, когда он рассматривается внутри русского, феминистского дискурса (Парнелл 2004:92-93). Дискуссии о русском женском праве на свободу интересным образом подчёркиваются и в языке Шевяковой, которая своим постмодернистским повествованием обращается к данному вопросу не только с точки зрения историко-культурных обстоятельств, но принимая во внимание и "внутреннее" желание главной героини к свободе. Одним из главных тем "*Очень интересного романа*" является именно стремление к Счастью, которое Степанида Милославская полагает существующим в вечной любви и в благополучном браке, дающем ей свободу прежде всего от своих родителей:

Больше всего на свете мне хотелось поскорее выйти на замуж. Во-первых, замужество манило меня легитимным освобождением от родительской опеки. Во-вторых, я была порядком напугана маминым сокрушениями о том, что я пошла в папину породу, где женщины быстро увядают. "У тебя от силы лет пять в запасе", - тревожилась она, с участием глядя, как я верчусь перед зеркалом. (29)

Довольно скоро и Степаниде однако выясняется, что кроме несуществования абсолютной Истины, таким же образом и понятие неиссякаемого Счастья является весьма неустойчивым и тленным. (Здесь я хотела бы обратить внимание и на семантику фамилии героини - на "Милославскую", которая довольно иронически, несмотря на свою благозвучность, не приносит ей счастья.) Дихотомический характер свободы становится наглядным в образе активной, незамужней Степаниды, которая и свободным выбором своих многочисленных (и иностранных) любовников легко ассоциируется с представлениями женской эмансипации. Одновременно Шевякова однако слегка выставляет этот идеальный образ на посмешище, связывая счастье с постоянными разводами, свободу с почти навязчивой идеей о выходе замуж. Представление о браке смешивается в голосе нарратора-протагонистки с понятием власти - в том числе и метафорами охотника и дичи <sup>1</sup> - где значение свободы уже кажется обратным, почти потерянным. В пределах культурной идеологии России и с

---

<sup>1</sup> Здесь, по моему мнению, можно найти и интертекстуальные связи с произведением Татьяны Толстой - "*Охота на мамонта*". (1987)

ней связанных дифференций, постоянный поиск счастья в любви получает бесконечные, повторяющиеся черты в тексте Шевяковой, по инверсионному стилю которого отыскание как цельного, неизменчивого "Я", так и вечной Любви иронически оказывается подобным иллюзии, даже подобным недостижимой мечте:

Потерпев фиаско с драматургом (один из женихов главной героини - М.Т.), я решила не полагаться больше на родителей и выйти в открытый космос сама. У меня к тому времени уже сложилась целая система по отлову женихов. [---] В глубине души я считала, что не такое уж это большое счастье - снова выйти замуж. Но оставаться незамужней считалось стыдным. Кому охота быть некондиционным, залежалым товаром, который никто не берет? Дурные примеры заразительны, и, чтобы не отстать от своих одиноких подруг, я с азартом продолжала поиски своего не слишком ожидаемого принца. [---] Когда я вспоминаю свой первый брак, то всегда недоумеваю: зачем нужно было Пеке жениться? При мысли о втором с недоумением спрашиваю себя: зачем я, собственно, вышла замуж? [---] Непреодолимая тяга к вольной жизни навела меня на блестящую, но тривиальную мысль: "А не выйти ли мне замуж за иностранца?" Предыдущие неудачные попытки обзавестись семьей остались мною совершенно не проанализированными и не прочувствованными случайностями. [---] Если раньше брак с иностранцем был равнозначен отказу от Родины, то теперь я могла, не разрывая сердце между свободой и Отчизной, получить и то, и другое. (58, 66, 85)

Сколько лет я колбасила по городам и странам в поисках своей судьбы, [---] До появления Алексея (муж Степаниды - М.Т.) само словосочетание "семейная жизнь" вызывало у меня глубокий внутренний протест, [---] Иногда я с изумлением вглядываюсь в своего мужа, стараясь понять, что же могло так крепко связать меня с этим человеком. Но кроме того, что мы оба любим есть руками на улице, особенно дешевую мелкую жареную салаку, мне ничего путного в голову не лезет. Рецепт счастливой семейной жизни оказался, как все гениальное, прост. Но вряд ли им может еще кто-нибудь воспользоваться. (94-95)

#### **5.4.3 Мир документов - всё-таки только для поправки здоровья?**

Кроме игры с советским прошлым, подвижного аспекта русского (пост)феминистского "я" и с нём связанного понятия свободы, в *"Очень интересном романе"* и язык русской документальной литературы получает своеобразный характер. Обращая внимание на документальный дискурс в контексте русской идеологии, мы довольно часто встречаемся и с концепциями свидетельствования, чувства долга и желания к

проявлению "правды" через писание. Среди других Росалинд Марш описывает отношения между документальной литературой и русской историей следующим образом: "Two words [---] 'truth' and 'need' reflect... the enormous need of the Soviet people for the return of their collective memory, for truthful information about the past, which they had been denied for so long (Marsh 1995:43). Как было обнаружено уже выше, и в рассказах Шевяковой понятие прошлого и желание рассказывать о судьбах родных и близких играют важное значение. Образы других, социальные и политические *причины* повествования акцентируют принадлежность Шевяковой к той группе русских писательниц, документальные произведения которой считаются свидетельствами общественной истории и/или хранителями коллективной культуры прошлого. (Holmgren 1994, Liljeström 2000:81-82.) Всё-таки постмодернистский дискурс произведения "*Очень интересный роман*" не включает в себе данный аспект просто в таком непроблематичном образом - интертекстуальная интерпретация документальности внутри художественно-документального повествования излагает не только фальшивость светлых идеалов советского прошлого, но во многом указывает и на притворность самого документального письма:

Мир исторических документов захватил меня. [---] Особенно меня поразила циничность переписки революционных вождей. Но чем дольше я пыталась отыскать хоть что-нибудь героическое в судьбе генсека, тем яснее для меня становилась не только здоровая заурядность этого человека, но и чудовищная фальшивость всей Системы в целом. Но если раньше для меня это были всего лишь правила дурацкой, но безобидной игры, в которую надо было немножко, ритуально поиграть для успешного продвижения по службе, то сейча я начинала понимать, что много людей искренне верило в светлые идеалы и [---] Система тихо и буднично выедала их внутренности, заменяя трухой, перемалывая их до неузнаваемости, так что они уже не могли снять когда-то самонадеянно надетые маски, забыв свои истинные лица и имена или боясь рассыпаться прахом, ведь под раскрашенной личиной была лишь ядовитая могильная пыль. [---] уважение и ужас одновременно. (37)

Таким образом игра с (якобы) "свидетельствующим" характером документального письма является одним из тех способов, которыми Шевякова соединяет русскую, (коллективную) идентичность с фрагментальной группой анекдотических рассказов, из которых и "жизнь" и образ/ы женщин/ы конструируются. В тексте Шевяковой женское "Я" создаётся во взаимодействии с многоуровневым понятием "дружости" и со

самосознательной игрой с не/существованием абсолютной женской действительности, в которой фантазии и мечты являются более реальными, чем сама "действительность", где после каждого объятия следует расставание - где после каждого засыпания следует пробуждение. В языках женских героинь *"Очень интересного романа"* стремление к одному решению, или к полной стабильности существования, даёт дорогу бесконечности и безграничному смешению разных, интересных дискурсов. Как образ/ы женственности/ей, так и отдельные рассказы и текст Шевяковой в целом остаются без однозначных и конкретных определений, "существ". Идея о безвременности и о парадоксальных отношениях между жизнью, недостижимой действительностью и (художественно-документальной) литературой, сохраняется и до конца повествования Степаниды Милославской, где она сама "видит" самое себя на приёме психотерапевта; начиная повествование о истории близких, желавших бессмертия в литературе, в конце своего инверсионного рассказывания Степанида сама начинает подумать исцеляющий и терапевтический характер собственного письма (о терапевтической функции женского письма - см. напр. диссертацию Марьи Рютконен 2004:69-70). Кажется, что в постмодернистской авто/биографии Шевяковой кроме образа женского "Я", "жизни" и "действительности", точных определений избегают и само письмо и его мотивировки. Последние слова произведения, таким же образом, укрепляют характер "плавающих оппозиций" текста. Когда "настоящая", или, скажем, самая важная причина для писания обнаружится только в конце повествования, почти всё то, что было рассказано раньше, теряет своё значение и будет интерпретировано в других, новых контекстах. Вследствие этого возникают и новые, интересные, но смущающие вопросы; разве всё, только что рассказанное, было просто сном? Почему такое знакомое "пыльное ничто" всё ещё следует за главной героиней? Кроются ли за словами Шевяковой ещё какие-либо *другие* значения и семантики? *"Очень интересный роман"* - маска это, литературный приём или редкостная возможность попытаться сказать правду? Да, действительно, на этот интересным образом неразрешимый вопрос нам никто (к счастью!) не ответит.

Откинувшись на спинку стула, он (психотерапевт, Ефимыч - М.Т.), не закуривая, мнет в руках сигарету и пролистывает свои записи о ходе вскрытия. Потом, отложив все в сторону, тихо говорит, отводя глаза и бессознательно чертя на

бумаге маленьких человечков с большими лысыми головами:

-Хорошо бы вам почиститься. Вы так зашлакованы! Написать книгу, что ли...

Слушая диагноз, я опускаю глаза и вижу, что носы ботинок моего Ефимыча слегка припорошены уже знакомым прахом из недавнего сновидения. Значит, настоящего выхода он все равно не знает, [---]

- Книга должна быть большая или маленькая?

Ефимыч окидывает меня оценивающим взглядом и осторожно тянет:

-Ну, у вас там много всего.

-А с картинками можно? Понимаете, у меня брат художник...

-Вообще-то семейная терапия дает хорошие результаты.

-Доктор, у нас с вами прямо все по анекдоту...

-Это не у нас, а у вас, - деликатно, но твердо поправляет меня Ефимыч.

Вот она, эта книга, дорогой читатель. Не ради славы написанная, а только для поправки здоровья. Со стороны, конечно, можно подумать, что нам с братом очень хочется в бессмертие, но поверьте - мы просто лечимся. (180)



## 6. Заключение

Главной задачей данной дипломной работы являлось рассматривать, как женская субъективность конструируется в постмодернистском произведении Лидии Шевяковой *"Очень интересный роман"*. Начиная с размышления о значениях отдельных слов, таких, как "женщина", "свобода" и "жизнь", я во время исследования обращала особенное внимание именно на то, каким образом понятие гендера видно в рассказах Шевяковой - как женственность формируется в постмодернистском контексте, соединяющемся с феминистским и документальным дискурсами, и какую роль современный постфеминизм играет в письме, которое так самосознательно избегает всяких абсолютных и стабильных определений. Как и следовало ожидать, женственности и образы женщин в *"Очень интересном романе"* оказались весьма различными и многоуровневыми - следовательно, одного, однозначного ответа на вопрос "что такое Женщина?" было, по моему мнению, невозможно найти и на основании повествования Шевяковой. В рамках разных рассказов писательницы также понятие гендера (в том числе и пола) получило свои своеобразные интерпретации; акцентируя свободную, антиэссенциалистскую точку зрения, нарраторы-протагонистки Шевяковой не игнорировали также эссенциалистский дискурс - на мой взгляд, данное наблюдение, со своей стороны, подтвердило моё предположение о том, как множество женственностей, большей частью, конструируется во взаимодействии как культурных и социальных (т.е. антиэссенциалистских), так и некоторых биологических (эссенциалистских) аспектов. Достойным внимания в языке Шевяковой являлся и её довольно *критический* оттенок к эссенциалистскому аспекту, традиционно рассматривающему женщин только с точки зрения биологической телесности и сущности.

Обсуждая вопрос о (женской) субъективности в контексте постмодернистской литературы, в несколько приёмов я сталкивалась и с постструктуралистскими понятиями как о "смерти Автора", "как будто" -действительности и безвременности, так и о безграничности повествования и образов "я" внутри текста. Данные обсуждения пробудили особенный интерес и к новым парадоксальным вопросам и прежде всего

заставили меня обратить точнее внимание и на амбивалентный, инверсивный характер текста Шевяковой. Кроме языка текстовой поверхности постмодернистского *"Очень интересного романа"* в нём можно было в многих связях обнаружить и множество других, различных голосов, которые направляли читателей (и прежде всего - читательниц) в разные стороны и интерпретации. Оказывалось, что художественно-документальное повествование Шевяковой во многом основывается на интересных противопоставлениях, на деконструкции бинарных концепций и расшатывании дихотомических образов мышления - в этом можно видеть и одну общую задачу постмодернистского и феминистского дискурсов. В рассказах Шевяковой женское "я" часто рассматривалось с точки зрения подвижных оппозиций, напр. женщина - мужчина, действительность - фикция, "Я" - "Другое", свобода - зависимость и т.д. Одной из самых основных пар оппозиции в тексте писательницы оказалась отношения между "жизнью" и "смертью", в котором Шевякова определила свою позицию умело иронизируя и над современной концепцией "смерти Автора/Субъекта", настойчиво удерживая женские, своеобразные "я" в "живых" среди постмодернистских литературных дискуссий. Во время исследования обнаружилось также, что в языке нарратора Шевяковой "плавающие" члены оппозиций всё-таки часто и теряли свои основные значения - стереотипы и устоявшиеся понятия опрокидывались, что, со своей стороны, влияло и на исчезновение желания найти настоящую "сущность" женской идентичности и точных характеристик женского письма. Неопределённость и кое-какая фрагментальность женского "Я" было возможно обнаружить, по моему мнению, уже на уровне конкретной организации текста, который, таким же образом как и сама жизнь и "действительность", конструируется из отдельных и разных рассказов и событий. Против равновесия, гармонии и смысла жизни Лидия Шевякова с своим письмом выставляет стремление к изменениям и безграничности, которые лежат и в основе многоуровневой субъективности женщин в *"Очень интересном романе"*.

Кроме игры с дихотомической констелляцией демонстрируемой мужской/женской символикой и с бесконечным поиском стабильного "я", в голосе главной протагонистки-нарратора Шевяковой можно было слышать и иронистический оттенок прошлого и с ним связанного понятия о документально авто/биографическом характере письма. В

этом на поверхность интерпретации текста всплыло прежде всего интересное противопоставление "факта и фикции", которое довольно сильно и самосознательно нарушало общеизвестную иллюзию о одной Истине и Правде. В постмодернистской авто/биографии Шевяковой женская субъективность окутывалась понятиями о фантастических "я" различных женщин, о другой жизни и о другом языке, в которой мечты, сны и фантазии часто казались более "реальными", чем сама окружающая действительность. Следовательно, ссылаясь на слова, например Николя Броссард о том, как женское "я" в мире литературы черпает свою силу о неиссякаемом источнике фикции, я решила анализировать текст Шевяковой с точки зрения текстуальной игры, где (квази)документальный, "правдоподобный" и миметический, дискурс смешивается с эстетическим, смело интертекстуальным постмодернистским повествованием. В этом особенный интерес к исследованию поднимали и довольно несходные характеристики теорий современного постмодернистского и традиционного авто/биографического повествований. Было интересно отметить, как на стыке данных трёх (т.е. постмодернистского, феминистского и художественно-документального) дискурсов в "создании" женской субъективности принимали участие многосторонние и разные аспекты. С моей точки зрения, повествование Шевяковой ясно свидетельствует и о том, что каждый женский субъект имеет сильную множественность в себе - женское (и литературное) "Я" интересном образом расколото, собрано из многообразных и друг друга дополняющих осколков. В моём анализе, базировавшемся на теоретических точках зрения женского, постмодернистского письма, я пришла к выводу, что современные постфеминистские субъективности героинь Шевяковой тесно связаны не только с вопросами равенства между полами, или как Элейн Шоуолтер излагает - с вопросом о отыскивании самого, специфического женского "я", а они связаны также с аспектами равенства и различия внутри женщин, внутри понятия дифференции (difference), которое заключает в себе и множество бес/сознательных идентификаций и отношения с понятиями типа класс, раса, национальность, возраст и т.п.

Вместе с многообразными значениями слов "женственность" и "женщина" именно понятия "различие" и "дифференция" оказались в данном исследовании весьма центральными и основными. Таким же образом и подобный им аспект "*другости*" играл

важную роль в рассказах Шевяковой, которые уже сами по себе, своими разнообразными содержаниями и контекстами, являлись другими, рассказывая многосторонние истории своих различных персонажей. В *"Очень интересном романе"*, где иерархические, половые, этнические и другие дихотомии через языковые игры подорваются и описываются в сценах с размытыми границами, женский субъект во многом получает своё значение по отношению к данному многозначному понятию "Другого"/"другости". Во время более подробного анализа произведения Шевяковой обнаружилось, что (невольная или целесообразная) "другость" в нём является и одним из основных, соединяющих факторов между постмодернистским и документальным дискурсами, женским и авто/биографическим письмами. Вместе все эти целых в тексте Шевяковой и вызывают сильное чувство *маргинальности* - другости, по сравнению с канонизированной, "мужской" литературой. Но в *"Очень интересном романе"* к данному ощущению "другости" всё-таки относятся часто и с довольно критической и острой иронией; в рассказах Шевяковой женственность и женский субъект, базирующийся на собственном биологическом и социальном опыте, часто описывается как другое существование внутри символического порядка, но нередко данная предполагаемая маргинальность или другость поворачивается и к неожиданной победе женственности и кое-какой свободный (пост)феминистский беспорядок кажется вырванным на волю в ироническом повествовании о идеологических ограничениях, твёрдых половых стереотипах и традиционных, неправильных образах женщин, созданных мужчинами-писателями.

Кроме "другости" между полами или внутри постфеминистских женственностей (напр. внутри множества образов матерей, подруг или женщин других национальностей), было интересно заметить, как понятие "другости" становилось наглядным и в внутреннем обдумывании собственного "я" главной героини Шевяковой. Слова Юлии Кристевой о том, как мы все являемся чужими для самих себя, оказались обоснованными и на текстуальном уровне рассказов Шевяковой, где прежде всего главная героиня Степанида Милославская временами чувствовала необъяснимую "чужость" по отношению к самой себе, к своему "я", которое она (оказалось, что ошибочно) считала такой устойчивой, неизменяющей сущностью. Мысли Кристевой как о процессуальном,

"обратном" характере женского субъекта, так и о проблематичности стабильных идентичностей и о неопределённом значении пола как целого, являются, по крайней мере на мой взгляд, и довольно соотносительными с мнениями некоторых литературоведов о том, как каждый текст постоянно создаёт новые значения - он никогда не бывает "готовым", и таким же образом он (т.е. текст), как и "Я", не может иметь одной, стабильной "идентичности", а является всегда в некоторой степени "другим", чужим и для самого себя. И в *"Очень интересном романе"* данная интертекстуальность, игра с свободными и безграничными интерпретациями текста, являлась, по моему мнению, весьма очевидной - в многих связях в нём появившиеся образы неопределённой женственности отождествлялись с многоуровневым языком, характер которого таким же образом остался без окончательных, однозначных определений.

В тексте Шевяковой, где обсуждения о т.н. "женских жанрах и темах", или о "женском стиле" писать во многом и оказались основанными на стереотипных предубеждениях и неправильных обобщениях, именно интертекстуальность и ссылки на русскую/советскую действительность дали ему интересный дополнительный аспект, и со своей стороны усилили и парадоксальные отношения как между понятиями женского "Я", "времени" и "действительности", так и между значениями слова "постфеминизм", которое и оказалось немного проблематичным применять как таковой, в "западном смысле", в русском контексте - в этом я признала маленький, вызывающий, недостаток (?) моего исследования и приняла решение употреблять данное главное слово в довольно широком значении. Но во время изучения также такие небольшие трудности всё-таки всегда заслонялись интересом и энтузиазмом углубляться в произведение Шевяковой, где писательница часто своим безвременным и т.н. "прямо сейчас" - повествованием создавала ироническую, другую историю России, в которой особенно аспекты "Свобода" и "Правда" играли свои значительные и интересные роли. Документальный, авто/биографический дискурс гримировавшегося прошлого принимал участие в конструировании (русского) "я" главной героини, в образе которой так бесспорно сконцентрировались и относительность "другости" и недостижимость абсолютного Счастья и полной независимости. Отсюда следовало, что и я, подобно

некоторым исследователям, пришла к заключению, что хотя постмодернистское письмо Шевяковой сильно избегает точных определений и расшатывает представление вечной устойчивости, в языке, заключающемся в нём, всё-таки временами явно отражаются и определённая идеология и культура вне текста - ведь сам язык всегда рождается в какой-либо "действительности".

В связи со всем вышесказанным особенное внимание во время рассмотрения *"Очень интересного романа"* привлекла к себе прежде всего точка зрения *свободы выбора*, о чём шла речь уже в самом начале данного исследования, в изречении Оливера Шреинер о спящей, встречающейся с Жизнью женщине. Начиная изучение конструирования женского, занимательного "Я" с истории о данной мистической женщине, я всё ещё, пиша данные заключительные слова, не совсем уверена кто она, или что она сделает, после того как опять пробудится от сна, с только что выбранной ей Свободой. На основании этого, кто-то прочитавший мой доклад мог бы, может быть и обоснованно, утверждать, что данное исследование двигается по бесконечном кругу и находится опять в своём отправном пункте, и ему не удалось ответить на вопросы об основных тайнах многосторонних женственностей. Я всё-таки сама не считаю мою работу совсем незначительной - ведь она обнаружила нам и множество интересных и многоуровневых аспектов женственности и прежде всего доказала, как некоторые вопросы всегда остаются без точных, окончательных решений и, как часто бывает, приводят к новым, занимательным вопросам. Я хотела бы заключить мою дипломную работу словами Этти Хиллесум, которые, по моему мнению, существенным образом во многом подкрепляют как главную мысль данного исследования, так и основной характер произведения *"Очень интересный роман"* и в нём заключающихся образов многих женщин и женственностей. И в здесь речь идёт о свободе выбора - о свободе, дающей женщинам право на независимые решения, на победу или поражение, на изыскание и отыскание самого себя. И в этой связи речь идёт о решительном женском "Я" и его сильной воле:

*Моя воля формулирует моё будущее. Никто другой, как я сама определю мой успех. У меня есть власть, чтобы устранить препятствия или заблудиться в лабиринте. Выбор - мой. Ответственность - моя. Победа или поражение. Ключ судьбы у меня в руке.* - Etty Hillesum -

## Литература

### Первичный источник:

**Шевякова, Лидия** 2000. *Очень интересный роман*.  
<<http://www.shevyakova.ru/text/?path=/writer/15/>>. [Просмотрен 10.10.2005]

### Вторичные источники:

**Bahtin, Mihail** 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine (alkuperäisesti ilmestynyt nimellä: *Проблемы поэтики Достоевского*). Orient Express.

**Barthes, Roland** 1989. *Image, music, text*. Noonday Press: New York.

**Barthes, Roland** 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Rojola, Lea ja Thorel, Pirjo (suom. & toim.). Vastapaino: Tampere.

**Bauman, Zygmunt** 1994. *Postmodern Ethics*. Blackwell: Oxford and Cambridge.

**Brossard, Nicole** 1985/1988. *The Aerial Letter*. Translated by Wildeman, Marlene (originally published in French as *La lettre aérienne*, 1988). The Women's Press: Toronto.

**Buck, Claire** 1992. Introduction. *Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Claire Buck (ed.). Bloomsbury Publishing Limited: London, p. ix-xii.

**Cixous, Helene** 1980. The Laugh of the Medusa. *New French Feminism. An anthology*. Marks, Elaine & de Courtivron, Isabelle (eds.). The University of Massachusetts Press, p. 245-264.

**Clyman, Toby W. & Vowles, Judy** 1996. Introduction. *Russian through Women's Eyes: Autobiographies from Tsarist Russia*. New Haven and London, p. 3-46.

**de Lauretis, Teresa** 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.

**de Man, Paul** 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale University Press: New Haven & London.

**Derrida, Jacques** 1978. *Writing and Difference*. Translated by Bass, Alan. Routledge & Kegan Paul: London and Henley.

**Derrida, Jacques** 1997. *Of Grammatology*. Corrected Edition. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak (originally published in French under the title *De la Grammatologie*,

1967). The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London.

**Dudin**, Boris 2005. Russian Historical Fiction. *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*. Lovell, Stephen and Menzel, Birgit (eds.). Arbeiten und Texte zur Slavistik, Band 78. Verlag Otto Sagner: München, p. 173-196.

**Engel**, Barbara Alpern 2004. *Women in Russia, 1700-2000*. Cambridge University Press: Cambridge.

**Epstein**, Mikhail 1995. *After the Future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Translated by Miller-Pogadar, Anesa. The University of Massachusetts Press: Amherst.

**Freud**, Sigmund 1981. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Puranen, Erkki. Gummerus: Jyväskylä.

**Gilbert**, Sandra M. & Gubar, Susan 1979. *Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press: New Haven and London.

**Goscilo**, Helena 1994. Paradigm Lost? Contemporary Women's Fiction. *Women Writers in Russian Literature*. Clyman, Toby W. & Greene, Diana (eds.). Praeger: London, p. 205-228.

**Grosz**, Elizabeth 1995. *Space, time and perversion: essays on the politics of bodies*. Routledge: New York and London.

**Harris**, Jane Gary 1990. Introduction. Diversity in Discourse: Autobiographical Statements in Theory and Praxis. *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*. Jane Gary Harris (ed.). Princeton University Press: New Jersey, p. 3-35.

**Holmgren**, Beth 1994. For the Good of the Cause: Russian Women's Autobiography in the Twentieth Century. *Women Writers in Russian Literature*. Clyman, Toby W. & Greene, Diana (eds.). Praeger: London, p. 127-148.

**Holmgren**, Beth 2003. Introduction. *The Russian Memoir. History and Literature*. Holmgren, Beth (ed.). Northwestern University Press: Evanston, Illinois, p. ix-xxxix.

**Hutcheon**, Linda 1989. *A Poetics of Postmodernism*. Routledge: London and New York.

**Hyvärinen**, Matti, Peltonen, Eeva & Vilkkö, Anni 1998. Johdanto. *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäntutkimuksessa*. Hyvärinen, Matti, Peltonen, Eeva & Vilkkö, Anni (toim.). Vastapaino: Tampere, s. 7-25.

**Irigaray**, Luce 1980. This Sex Which Is Not One. *New French Feminisms. An Anthology*. Marks, Elaine & de Courtivron, Isabelle (eds.). The University of Massachusetts Press, p. 99-106.



**Jelinek**, Estelle C. 1986. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Twayne Publishers: Boston.

**Kolodny**, Annette 1975. Some notes on defining a "feminist literary criticism". *Critical Inquiry*, 2, 1.

**Kosonen**, Päivi 1995. *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa*. Tampereen yliopisto, Yleinen kirjallisuustiede: Tampere.

**Kosonen**, Päivi 1996. Johdanto. *Naissubjekti & postmoderni*. Tammer-Paino: Tampere, s. 7-20.

**Kristeva**, Julia 1981. Women's Time. Translated by Jardine, Alice & Blake, Harry. (First published as *Le temps des femmes* in 33/34: *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents*, 5, 1979.) *The Kristeva Reader*. Moi, Toril (ed.). Basil Blackwell: Oxford.

**Kristeva**, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller (originally published as *La révolution du langage poétique*). Columbia University Press: New York.

**Kristeva**, Julia 1991. *Strangers to Ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez (originally published as *Étrangers à nous menes*). Columbia University Press.

**Lehtimäki**, Markku 2005. *The Poetics of Norman Mailer's nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Dissertation. Tampere University Press: Tampere.

**Levinas**, Emmanuel 1989. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Translated by Lingis, Alphonso. Schuwer, André (ed.). Duquesne University Press: Pittsburgh.

**Liljeström**, Marianne, 2000. A Remarkable Woman: Rituality and Performativity in Soviet Women's Autobiographical Texts From the 1970s. *Models of Self. Russian Women's Autobiographical Texts*. Liljeström, Marianne, Rosenholm, Arja & Savkina, Irina (eds.). Kikumora Publications: Helsinki, p. 81-100.

**Lipovetsky**, Mark 1996. Self-Potrait on Timeless Background: Transformation of the Autobiographical Mode in Russian Postmodernism. *a/b: Auto/Biography Studies*, Vol. 1,2. P. 140-162.

**Lipovetsky**, Mark 1999. Introduction. *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*. Borenstein, Eliot (ed.). M.E.Sharpe: New York, p. 3-35.

**Marsh**, Rosalinda 1995. *History and Literature in Contemporary Russia*. Macmillan Press: London and Oxford.

**Miller**, Nancy K. 1996. Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography. *Voicing Gender*. Yvonne Hyrynen (ed.). University of Tampere: Tampere, p. 105-142.

**Moi**, Toril 1990. *Sukupuoli/teksti/valta, feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Koli, Raija (alkuperäisesti ilmestynyt nimellä: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, 1985). Vastapaino: Tampere.

**Morris**, Pam 1993. *Literature and Feminism: An Introduction*. Blackwell: Oxford and Cambridge.

**O'Sullivan**, Tim, 1994. *Key concepts in communication and cultural studies*. Second edition. Tim, O'Sullivan, John, Hartley, Danny, Saunders, Martin, Montgomery & John, Fiske (eds.). Routledge: London and New York.

**Rimmon-Kenan**, Shlomith 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Viikari, Auli. (alkuperäisesti ilmestynyt nimellä: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen: London and New York, 1983.) Tammer-Paino: Tampere.

**Rojola**, Lea 1996. Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta. *Naissubjekti & postmoderni*. Kosonen, Päivi (ed.). Tammer-Paino: Tampere, s. 23-43.

**Rytkönen**, Marja 2000. Voicing M/other in Russian Autobiographies in the 1990s. *Models of Self. Russian Women's Autobiographical Texts*. Liljeström, Marianne, Rosenholm, Arja & Savkina, Irina (eds.). Kikumora Publications: Helsinki, p. 171-184.

**Rytkönen**, Marja 2004. *About the Self and the Time, on the Autobiographical Texts by E. Gerstejn, T. Petkevic, E. Bonner, M. Pliseckaja and M. Arbatova*. Dissertation. Tampere University Press: Tampere.

**Schick**, Irvin Cemil 1999. *The Erotic Margin. Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse*. Verso: London and New York.

**Showalter**, Elaine 1977. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton University Press: New Jersey.

**Showalter**, Elaine 1985. Toward a Feminist Poetics. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Showalter, Elaine (ed.). Pantheon Books: New York, p. 125-143.

**Stanley**, Liz 2000. Is There Life in the Contact Zone? Auto/biographical Practices and the Field of Representation in Writing Past Lives. *Reprenting Lives. Women and Auto/biography*. Donnell, Alison & Polkey, Pauline (eds.). Macmillan Press: Londonl, p. 3-30.

**Vesala-Varttala**, Tanja 1999. *Symphyaty and Joyce's Dubliners Ethical Probing of Reading, Narrative, and Textuality*. Dissertation. Tampere University Press: Tampere.

**Vladiv-Glover**, Lobodanka 1999. "The New Model of Discourse in Post-Soviet Russian Fiction: Liudmila Petrushevskaja and Tatiana Tolstaia". *Russian Postmodernism, New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Epstein, Mikhail, Genis, Alexander, Vladiv-Glover, Lobodanka (eds.). Bergham Books: New York, p. 227-267.

**Wolfreys**, Julian 2004. *Critical keywords in literary and cultural theory*. Palgrave Macmillan: New York.

**Барри**, Джудит, Флиттерман-Льюис, Сэнди 2005. Текстуальные стратегии: политика художественного производства. *Гендерная теория и искусство, Антология 1970-2000*. Л. М. Бредихиной & К. Дипуэлл (ред.). Москва: Росспэн.

**Деррида**, Жак 1992. Письмо японскому другу. *Вопросы философии*. Н. 4, с. 53-57.

**Гинзбург**, Лидия 1999. *О психологической прозе*. Москва: Интрада.

**Жерёбкина**, Ирина 2001а. Феминистская литературная критика. *Введение в гендерные исследования*. Часть I: Учебное пособие. Жерёбкина, Ирина (ред.). Санкт-Петербург: Алетейя, с. 543-561.

**Жерёбкина**, Ирина 2001б. Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности. *Введение в гендерные исследования*. Часть I: Учебное пособие. Жерёбкина, Ирина (ред.). Санкт-Петербург: Алетейя, с. 49-79.

**Жерёбкина**, Ирина 2003. *Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует*. Санкт-Петербург: Алетейя.

**Курицын**, Вячеслав 2001. *Русский Литературный Постмодернизм*. Л.О. Зайонц (ред.). Москва: ОГИ.

**Парнелл**, Кристина 2004. *Голоса других. Женщины и меньшинства в постсоветской литературе*. Frauen Literatur Geschichte, Band 18. Verlag F. K.Göpfert: Fichtenwalde.

**Савкина**, Ирина 2001. *Пишу себя...Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. Диссертация. University of Tampere, Tampere.

**Скоропанова**, И. С. 1999. Введение. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*. Москва: Флинта.

**Художественная литература:**

**Толстая, Татьяна** 1987. Охота на мамонта. *На золотом крыльце сидели*. Москва.

**Материалы, опубликованные в Интернете:**

**Зиневич, О. В.** 2002. *Философские основания исследования пола как социального феномена*. Новосибирский государственный университет. Новосибирск. Из: <<http://gender.fgo.nstu.ru/editor/uploads/files/structure/vved.doc>>. [Просмотрен 10.3.2006]

**Косслетт, Тесс** 2000. *Феминизм и автобиография: тексты, теории, методы*. Косслетт, Тесс, Лури, Селии и Саммерфельд, Пенни (ред.). Routledge, London and New York. Из: <<http://www.liza.am/reading/003.htm>>. [Просмотрен 19.11.2005]

**Шевякова, Лидия** 2005. <<http://www.shevyakova.ru>>. (Персональный сайт Шевяковой.) [Просмотрен 12.10.2005]

**Ненапечатанный материал:**

**Шевякова, Лидия** 2005. Частное, электронное письмо мне (М. Т.) от Лидии Шевяковой. [Получено и просмотрено 14.11.2005]