

Гендерные стереотипы и метафоры в прозе Т. Толстой, Л. Петрушевской и Л. Улицкой

Gligora, Željka

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:755712>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-02-25**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

**Гендерные стереотипы и метафоры в прозе Т. Толстой, Л. Петрушевской и Л.
Улицкой**

(završni rad)

Mentorica: doc. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas

Studentica: Željka Gligora

ak.god.: 2017/2018.

Zagreb, 9. rujna 2018.

Содержание

| | |
|---|----|
| 1. Введение..... | 1 |
| 2. Татьяна Толстая: <i>Охота на мамонта</i> | 3 |
| 3. Людмила Улицкая: <i>Сонечка</i> | 7 |
| 4. Людмила Петрушевская: <i>Свой круг</i> | 11 |
| 5. Заключение | 17 |
| 6. Литература | 19 |

Sažetak

Ključne riječi

Ключевые слова

Kratak životopis

1. Введение

В настоящей работе мы попытаемся проанализировать произведения *Охота на мамонта* Татьяны Толстой, *Свой круг* Людмилы Петрушевской и *Сонечка* Людмилы Улицкой с точки зрения роли гендерных стереотипов и гендерных метафор. Под «гендерным стереотипом» мы понимаем устойчивые социальные представления «о личностных и поведенческих характеристиках мужчин и женщин» (см. Простотина 2017). «Гендерные метафоры» обозначают, как писала А. В. Крилина, «перенос не только физических, но и всей совокупности духовных качеств и свойств, объединенных словами *женственность* и *мужественность*, на предметы, непосредственно с полом не связанные» (Кирилина, *Гендерная метафора*). В картине мира, нас окружающего, существует ряд бинарных оппозиций, например: «верх» – «низ», «свет» – «тьма», «правое» – «левое» (там же). Похожая логика бинарности («культура» – «природа»; «активность» – «пассивность»; «рациональность» – «иррациональность», «логика» – «эмоции»; «дух» – «материя»; «власть» – «подчинение») (там же) определяет и разные философские системы. Для нашего исследования важным является указать, что «левый член каждой из оппозиций атрибутируется мужественности, а правый — женственности» (там же), т.е. что мужское связывается с культурой, активностью, рациональностью, логикой, духом и властью, пока женское — с природой, пассивностью, иррациональностью, эмоциями, материей и подчинением.

Как уже видно, понятия гендерного стереотипа и гендерной метафоры включают также особое значение слова «гендер». Как писала Ю. Н. Серго в исследовании *Женская проза России: особенности художественной философии*, «гендер (...) представляет собой сформированную культурой систему атрибутов, норм, стереотипов поведения, которые общество предписывает выполнять людям в зависимости от их биологического пола. В отличие от понятия „sex“ (чисто биологические характеристики), гендер включает в себя идею „полоролевого“ стереотипа – т.е. того, что традиционно предписывает культура мужчинам и женщинам» (Серго 2006: 52). Похожее мнение выражает также Мария Рюткенен, которая в статье *Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»* утверждает, что «Гендер создается в отношении к социокультурной ситуации в обществе, определяющей одни черты как женственные, а другие как маскулинные: мы социализируемся в женщин и мужчин. Это очень сложный процесс развития человека в

члена общества и социокультурной среды, где важную роль играет усвоение ребенком языка» (Рюткенен, эл. публ.).

В более узком, литературоведческом смысле, существенным для нашего анализа также является определение «женской прозы». Главные трудности, появляющиеся при определении женской прозы, в частности, связаны с выделением характерных черт, отличающих ее от другой, «не-женской» прозы, а также с выявлением присущих ей языковых и стилистических средств. Однако под женской прозой многие исследователи понимают особый тип литературного творчества конца XX – начала XXI вв. И. М. Попова и Е.В. Любезная в статье *Феномен современной «женской прозы»* определили, что «речь идет о творчестве ярких талантливых писателей, представляющих отдельную сферу новейшей популярной словесности: Людмиле Петрушевской, Татьяне Толстой, Людмиле Улицкой, Марине Вишневецкой, Виктории Токаревой, Ольге Славниковой, Марине Палей, Галине Щербаковой, Нине Садур» (Любезная, Попова, эл. публ.).

Кроме того, Любезная и Попова подчеркивают несколько важных факторов, определяющих суть женской прозы: «автор – женщина, центральная героиня – женщина, проблематика так или иначе связана с женской судьбой» (Любезная, Попова, эл. публ.). С ними согласна также Ирина Савкина, которая в исследовании *Жена, которая умела летать: проза русских и финских писательниц* пишет: «Самое интересное в женской литературе — то, что есть только в ней и нигде больше: образ женщины, женского начала, увиденный, осмысленный и воссозданный самой женщиной. Когда избирается такой подход к женской прозе, то становится возможным (...) поставить в один ряд произведения писательниц, несхожих в своих жанрово-стилевых пристрастиях» (Савкина 1993: 393, выделено нами – Ж. Г.). С.Ю. Воробьева считает, что «это утверждение И. Савкиной формулирует методологическую перспективу гендерных исследований в области литературоведения и искусствоведения, вновь сужая круг наиболее репрезентативных в отношении 'феминного' начала текстов: не только написанных женщиной с феминно маркированным сознанием, но и художественно исследующих образ женщины, ставящих именно его в центр создаваемого ею художественного мира» (Воробьева, эл. публ.).

Мы считаем, что в каждом из выбранных произведений существенное значение имеет именно процесс разоблачения и деконструкции традиционных гендерных стереотипов и гендерных метафор, что в сущности и является центральной характеристикой женской прозы. Интересным, однако, является то, что в этих произведениях процесс разоблачения гендерных стереотипов и метафор происходит по-разному, что говорит о том, что женская проза является гетерогенным и комплексным литературным полем.

В анализируемом произведении Т. Толстой важнейшую роль играет архетипичность Зои и Владимира, протагонистов рассказа: через нее происходит преодоление гендерных стереотипов особым образом. Результатом этого преодоления является андрогинность героев, которая указывает на разрушение архетипов и характеристик, которые культура традиционно предписывает мужчинам и женщинам. С другой стороны, в творчестве Л. Улицкой, образ автора в начале произведения создает отношение мастер – кукла, где роль куклы выполняет Сонечка, а роль мастера — Роберт Викторович. Однако до конца произведения это отношение тоже разрушается, потому что Сонечка и Роберт принимают характеристики противоположного гендера. В отличие от Толстой и Улицкой, Л. Петрушевская в своем творчестве, как известно, изображает разрушенный мир, на фоне которого происходит также уничтожение гендера, или, точнее говоря, создание своеобразного «нового», «среднего» гендера.

2. Татьяна Толстая: *Охота на мамонта*

Т. Мелешко в статье *Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте (Образы женственности в творчестве современных российских писательниц)* утверждает, что «для творчества Т. Толстой характерна стратегия преодоления бинарной модели "мужское/женское", которая восходит к модернизму, когда в литературе в качестве нормы утверждается андрогинность» (Мелешко, эл. публ.). Андрогинность реализуется в процессе создания текста и ее возможно определить как явление, «при котором человек претендует на включение в свой пол признаков другого пола, так и в смысле творческой открытости и динамической ссылки на тот опыт противоположного пола, который невозможно полностью ассимилировать» (Юнг, эл. публ.). Следовательно, в произведениях Т. Толстой «можно говорить и об особой стратегии разрушения (назовем ее —

"утверждения андрогинности") оппозиции мужское/женское» (Мелешко, эл. публ.). В произведении Толстой андрогинность узко связана с архетипом и архетипическим. Более того, их невозможно отделить. В этом отношении можно предположить, что Толстая пользуется архетипами, чтобы разрушить традиционные мужские и женские образы и стереотипы. Далее мы пытаемся на конкретных примерах указать на эту связь андрогинности и архетипа как центрального приема деконструкции гендерных стереотипов в произведении Т. Толстой.

Как писала А. Ю. Большакова, архетип — это «первообраз, изначальная модель мировосприятия, укорененная в коллективном бессознательном человечества, нации, рода и актуализирующаяся в индивидуальной (творческой) деятельности индивида» (Большакова 2010:8). Кроме того, К. Г. Юнг первый указал на существование архетипов Anima и Animus как олицетворения по сути женской, т.е. мужской сущности. «В контексте первичной дихотомии Anima представляет собой бессознательную (женскую) часть мужской души, в то время как Animus, наоборот бессознательную (мужскую) часть женской души» (Юнг, эл. публ.).

Определение архетипа, Animus и Animusa, является важным для данного анализа, потому что в *Охоте на мамонта* происходит своеобразное «обертывание» устойчивых ролей. Например, в характере Зои, бессознательная часть является более выраженной, чем ее Ego, который представляет собой сознательную часть личности. Ego женщины, согласно Юнгу, состоит из архетипов Великая мать и Ребёнок, а Animus состоит из Героя и Мудреца. Но, как уже было упомянуто, выполнение роли Великой матери и Ребёнка не определяет ее поведение. Частью архетипа Героя также является Охотник. В этом рассказе Зоя — Охотник, а Владимир — мамонт, т.е. ее добыча. В этом можно увидеть, что Т. Толстая в этом произведении играет не только с бинарной моделью мужское/женское, но и с общепринятыми стереотипными манерами поведения полов, где мужчина является охотником (либо, как мы в начале работы указали, олицетворением «активности»), пока женщина — его жертвой (т.е. олицетворением «пассивности»). Смена традиционных ролей охотника и добычи — самый непосредственный пример андрогинности в изображении героев в произведении Толстой. С этим также связана и замена еще двух архетипов Юнга — Ян и Инь. По Юнгу, Ян представляет мужское начало, которое «видит себя как активность» (Юнг, эл. публ.), а Инь — женское начало, которое «воспринимается как пассивность» (там же). Именно из этой замены происходит Зоина «охота на мамонта». Она завела отношения с

Владимиром, потому что: «Хотелось попасть замуж, пока не стукнет двадцать пять — потом уже все, молодость кончится, тебя выведут из зала, на твое место набегут другие: быстрые, кудрявые!» Здесь важно упомянуть еще один архетип Юнга — архетип Волшебницы или, как Толстая написала, «Шла игра с фею» (Толстая, эл. публ.). Она старалась всегда выглядеть красивой, делала вид, что она является настоящей домохозяйкой, чтобы Владимир сделал предложение:

Осенью Зоя купила Владимиру тапки. Клетчатые, уютные, они ждали его в прихожей, разинув рты: сунь ножку, Вова! Здесь ты дома, здесь ты у тихой пристани! Оставайся с нами! Куда ты все убегаешь, дурашка? Свою фотографию — каштановые кудри, брови коромыслом, взгляд строгий — Зоя сунула Владимиру в бумажник: полезет за проездным или расплатиться, увидит ее, такую красивую, и вскрикнет: ах, что же это я не женюсь? Ну, как другие обгонят? Вечерами, ожидая, ставила на подоконник розовую круглоногую лампу — семейный маяк во мраке. <...> Мягкими были подушки, мягкими — тефтельки, дважды провернутые через мясорубку, все так и манило, и Зоя жужжала пчелой: поторапливайся, дружок! Поторапливайся, дрянь такая. (Толстая, эл. публ.)

Кроме этих тонких и хитрых способов попытки затравить Владимира, в рассказе любопытным являются также ее мысли как Охотника: «Зоя ставила западни: выроет яму, прикроет ветвями и подталкивает, подталкивает...» (Толстая, эл. публ.). Такое описание указывает на то, как она видит их отношения. С другой стороны, у Владимира наиболее выражена часть архетипа Anima, Ребёнок. Ему нравится, что Зоя убирает квартиру, что она готовит, и он ею гордится. Владимир закрывает глаза или не понимает, что она очень недовольна их отношениями. В ее голове возникают все более и более дикие мысли вызванные его неизменным, пассивным поведением:

Ты у меня молодец! — шумел Владимир. — Сейчас домой — и чайку крепкого, да?

Подлец Владимир. Нечестные, подлые приемы. Есть же правила охоты: мамонт отходит на некоторое расстояние, я прицеливаюсь, пускаю стрелу: вз-з-з-з-з-з-з! — и он готов. И я тащу его тушу домой: вот и мясо на долгую зиму. (Толстая, эл. публ.)

С точки зрения Зои, Владимир и есть добыча. Это впечатление усиливает также описание его внешности в самом начале рассказа: «Роста Владимир был небольшого, на полголовы ниже Зои, вида немного дикого, волосатый» (Толстая, эл. публ.). В части рассказа, где описывается происходившее в ателье художника, укрепляется главная идея рассказа, что Владимир мамонт:

Или: дикая скалистая местность, хвощи, из хвощей выходит мамонт в тапочках. Кто-то маленький прицелился в него из лука. А сбоку видна пещерка: там электрическая лампочка на шнуре, телевизор светится, горит огонек газовой плиты. Даже скороварка тщательно нарисована, и на столике — букет хвощей. Называется — «Охота на мамонта». (Толстая, эл. публ.)

Из тщательного анализа картины можно заметить, что художник почти написал их отношения. Тапочки мамонта — это тапочки, которые Зоя купила ему, чтобы он чувствовал себя как дома в ее квартире. Пещерка на картинке на самом деле напоминает квартиру Зои, которую она преобразила одновременно и в семейный дом, и в западню для Владимира. И в самом конце рассказа, несмотря на все попытки Охотника, мамонту удалось убежать, но не из-за того, что Владимир стал более мощным и решительным человеком, а из-за того, что у Зои исчезло желание охотиться. Это произошло из-за появления голубя, значение которого можно понимать как Зою. Голубь может объяснить, почему Зоя стала пассивной и просто отказалась от охоты: «Делать ничего не хотелось, и Владимир сам пылесосил, сам выбивал половичок, сам закатал на зиму баклажанную икру» (Толстая, эл. публ.). Она решила отказаться от неудачной охоты, потому что она осознала, что бороться за жизнь, которая не будет исполнена счастьем, не имеет смысла. С этим связан образ голубя, и особенно одной детали — окольцованной ноги голубя. Это кольцо указывает, что голубь не свободный. Ему надо быть послушным и тихим, и это именно то, что традиционно связывается с женским (в рамках бинарной оппозиции «власть» — «подчинение», мужское связывается с властью, в то время как женское — с подчинением):

Ученые в белых халатах, с честными, образованными лицами, кандидаты наук, берут его, голубчика, за бока — позвольте, батенька, беспокоить, — и голубь понимает, голубь не возражает, безо всяких ко-ко-ко протягивает им свою

красную кожаную ногу — прошу, товарищи! Ваше дело правое. (Толстая, эл. публ.)

Она не хотела стать окольцованной, как голубь, особенно из-за того, что она всегда Владимира считала отвратительным: «Маленькое, мощное, грузное, быстрое, волосатое, бесчувственное животное» (Толстая, эл. публ.).

В конце рассказа Толстая как будто снова играет с архетипами Ян и Инь, но в этот раз она возвращает ранее замененные характеристики архетипам, которыми по Юнгу эти характеристики действительно принадлежат. Проще говоря, женщина Зоя превратилась в пассивное существо, а мужчина Владимир наконец стал активным и убежал.

3. Людмила Улицкая: *Сонечка*

Русские исследователи Попова и Любезная утверждают, что «У Людмилы Улицкой рассказы конкретны и локальны, посвящены важным вопросам. Общим в них является изображение неповторимой судьбы человека в мире. Центральными персонажами почти всех произведений, за исключением *Казуса Кукоцкого*, писательница делает женщину или молоденькую девушку. Она отходит от канонов официальной советской литературы и восстанавливает традицию изображения 'маленького человека' как носителя гуманных идеалов» (Попова, Любезная, эл. публ.).

Похожий процесс наблюдается также в *Сонечке*. В этом произведении, в центре внимания находится героиня Сонечка и ее семья. Образ Сонечки развивается по мере того как ее жизненная ситуация меняется. Развитие героини указывает на то, как ее поведение и размышление меняются и влияют на отношения с мужем, дочерью и миром вокруг нее. Кроме того, Попова и Любезная подчеркивают, что «Л. Улицкая своеобразно выстраивает сюжет: он возникает как будто из непосредственных наблюдений над жизненными явлениями или характерами» (Попова и Любезная, эл. публ.), и она это тоже применяет на *Сонечку*.

Наталья Ковтун в своей статье *Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности* утверждает, что «Система персонажей в повести организована отношением к игре/творчеству» (Ковтун, эл. публ.), благодаря чему Улицкая делает отношения, в которых «Марионетку из-за

ширмы выводит мастер» (Ковтун, эл. публ.). В начале повести марионеткой является Сонечка, а ее мастером Роберт Викторович, т.е. с самого начала утверждаются устойчивые гендерные отношения (мужчина как субъект, женщина как объект, также мужчина как дух, женщина как материя), но по мере развития сюжета эти устойчивые отношения изменяются и происходит резкая деконструкция гендерных стереотипов. В этом отношении следует подчеркнуть, что само название героини является любопытным. Как писали А. А. Шакирьянова и Л. Е. Эдуардовна, имя Сонечка уже «содержит уменьшительно-ласкательный суффикс -ечк – Сонечка. [...] Это может быть показателем ее детскости» (Шакирьянова, Эдуардовна, эл. публ.). Ее имя как будто определяет ее характер: она является доброй, мягкой, толерантной женщиной, полностью погруженной в мир книг. Однако, ее имя является своеобразной ловушкой потому что Сонечка является и нетипичной героиней, потому что она – не молодая красавица.

нос ее был действительно грушевидно-распльвчатым, а сама Сонечка, долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом, имела лишь одну статью - большую бабью грудь, рано отросшую да как-то не к месту приставленную к худому телу. Но глаза были самые обыкновенные, небольшие, карие. Правда, редкостно обильные ресницы росли в три ряда, оттягивая припухший край века, но и в этом особенной красоты не было, скорее даже помеха, поскольку близорукая Сонечка с раннего возраста носила очки. (Улицкая 2004: 221)

Шакирьяновна и Эдуардовна уже указывали на то, что: «Сонечка – фигура незаурядная, она резко отличается от женских типажей классической литературы [...] . Мы привыкли видеть главной героиней харизматичную красавицу, умницу, которая знает, что хочет от жизни, обладает сильным женским чутьем. Соня же не такая» (Шакирьянова, Эдуардовна, эл. публ.).

Кроме того, Сонечка погружена в мир книг, который сильно различается от «жестокой реальности» (там же) и которую олицетворяет ее будущий муж. Как мы уже упомянули, инфантилизм, ее непривлекательная внешность и погружение в мир книг – это та почва, которая создала хорошие условия для проявления отношений кукла (марионетка) – мастер. Однако, с появлением семьи Сонечке становится не до книг. Можно даже сказать, что она заменила семейный, материнский мир с реальным.

Одновременно, как супруга и хозяйка, она также оказалась в рамках гендерных стереотипов. Сонечка стала «подлинной музой для избранника – известного художника, ее самоидентификация означена встречей с ним» (Ковтун, эл. публ.). Несмотря на то, что ее муж Роберт Викторович также является олицетворением гендерного стереотипа о мужчине как художнике и «мастере», повествователь, описывая Роберта, указывает на то, что он «был ростом мал, остро-худ и серо-сед и не привлек бы внимания Сони, если бы не спросил ее, где находится каталог книг на французском языке» (Улицкая 2004: 223) и что у него были тонкие губы и щербатый рот (там же: 224). Как и Сонечка, и Роберт является нетипичным внешностью герой. Но, Роберт Викторович, несмотря на свою внешность, является:

человеком легендой, но легенда эта благодаря внезапному и, как считали друзья, немотивированному возвращению на родину из Франции в начале тридцатых годов оказалась отрезанной от него и доживала свою устную жизнь в вымирающих галереях оккупированного Парижа вместе с его странными картинами, пережившими хулу, забвение, а впоследствии воскрешение и посмертную славу. (там же: 225).

При первой встрече Роберта Викторовича с Сонечкой он сразу думал, что она станет его будущей женой: «Он же был в глубоком замешательстве от напавшего на него внезапно, как ливень с высоты безмятежно-ясного неба, сильнейшего чувства совершения судьбы: он понял, что перед ним – его жена» (там же: 225). Сонечка является «подлинной музой для избранника – известного художника, ее самоидентификация означена встречей с ним» (Ковтун, эл. публ.) и возвращает ему витальную энергию (Ковтун, эл. публ.). Таким образом уже с начала определяется природа их отношений в супружеской жизни. На первый взгляд Сонечка предоставляет Роберту Викторовичу семью, она «как подарок преподнесла ему тихое семейное счастье» и «Для Сонечки семья – это главное. Семья – это уют, тепло, полное взаимопонимание, дети, жертвенность, жизнь для любимых людей» (Шакирьяновна, Эдуардовна, эл. публ.). Пока для Сонечки семья, дети и семейная жизнь стали самым важным, для Роберта Викторовича самое важное – его творчество. Как Ковтун писала, он «в повести творит собственный мир-театр» (Ковтун, эл. публ.). Он проводит время в своей мастерской, где занимается искусством: «Роберт Викторович работал на каких-то полуинвалидных работах, то сторожем в школе, то счетоводом в артели, производящей чудовищные железные скобы неизвестного назначения» (Улицкая 2004: 239). Все

указывает на то, что их отношения воплощают типичные гендерные стереотипы. Сонечка жила за семью и Роберта, который проводит время в своей мастерской.

Из анализа видно, что в произведении как будто «смешиваются» формы поведения, которые культура традиционно предписывает мужчинам и женщинам, с формами относительно менее характерными. Представленные гендерные роли подрываются предложениями, которые показывают реальную картину отношений и характеров Сонечки и Роберта Викторовича.

Сонечка зарабатывает деньги и кормит семью: «Эти первые послевоенные годы семью кормила Сонечка, унаследовавшая материнскую швейную машинку и невинную дерзость самоучки, способной пристроить рукав к вырезу проймы. Заказчики ее были нетребовательны, а сама мастерица старательна и без запроса» (Улицкая 2004: 239), пока «Роберт Викторович и помыслить не мог о профессиональной работе на службе у скучного и унылого государства, даже если бы и смог примириться с его тупой кровожадностью и бесстыдной лживостью. Свои художественные фантазии он удовлетворял на белоснежных планшетах» (там же). В традиционной семье, мужчина был тем, который кормил семью, пока в семье, которую устроила Улицкая, женщина занимает это место. Мужчина не хочет работать и не может думать о серьезной работе. Кроме того, такая динамика семейных отношений подтверждает, что женщина является защитницей семейного очага, а мужчина погружен в свое творчество. Но, в конце видно, что творчество Роберта Викторовича стало популярным, потому что Сонечка повесила его картины на стенах во время его похорон. Опять в руках женщины, работа мужчины получает похвалу.

К тому же, Улицкая описывает силу духа Сонечки через ее отношение к измене мужа с подругой их дочери. Роберт Викторович начал роман с Ясей, подругой Тани – дочери его и Сонечки. Ясю Сонечка «приняла как родную, приютила, была рада ее приходам. С материнской любовью заботилась она о сироте» (Шакирьяновна, Эдуардовна, эл. публ.), но когда произошла измена, Сонечка была рада счастьем мужа:

Как это справедливо, что рядом с ним будет эта молодая красотка, нежная и тонкая, и равная ему по всей исключительности и незаурядности, и как мудро устроила жизнь, что привела ему под старость такое чудо, которое заставило его снова обернуться к тому, что в нем есть самое главное, к его художеству... (Улицкая 2004: 264)

Сонечка не обращала внимание на совместную жизнь Роберта Викторовича и Яси. Она вернулась к своему миру книг и, как пишут Шакирьяновна и Эдуардовна, Сонечка современная женщина, с богатым внутренним миром и с огромной любви к своей семье и к домашнему очагу. Как и другие женские героини Л. Улицкой, она обладает сложной душевной организацией по мере чего ее жизнь – это поиск счастья. Может быть, из-за этого Сонечка на первый взгляд похожа на марионетку Роберта Викторовича. Она была для него источником креативной энергии. Но, он не был ее мастером, потому что она своевольно не была только хозяйкой и матерью, а и зарабатывала и кормила семью, пока Роберт Викторович только «терял время» с искусством и творчеством. В своей повести Улицкая играет в устойчивые гендерные роли, она устанавливает гендерные стереотипы, но тогда их переворачивает и устанавливает новую динамику гендерных отношений.

4. Людмила Петрушевская: *Свой круг*

Ссылаясь на разные литературоведческие исследования (Д. Быков, Е. Невзглядова, М. Липовецкий), Мелешко пишет, что «Петрушевская особого типа реалист, ее творчество представляет собой значительное явление современной литературы» (Мелешко, эл. публ.). Кроме того, она подчеркивает, что Петрушевская «сгущает краски в изображении ужасов повседневной жизни, поэтому ее метод часто определяется как "гиперреализм", "натурализм", "жесткий" реализм» (Мелешко, эл. публ.). Похожие выводы делают также Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий в статье о Л. Петрушевской в книге *Русская литература XX века (1950-1990-е годы)*: «Человек у нее полностью равен своей судьбе, которая в свою очередь вмещает в себя какую-то важную грань всеобщей – и не исторической, а именно вечной, изначальной – судьбы человечества» (Лейдерман, Липовецкий 2008: 618). Приведенные характеристики определяют художественный мир Петрушевской: «смерть и ее физиология, болезнь, эротическое вождление, изнанка семейной жизни, алкоголизм, аборт, бедность, борьба за физическое выживание [...] Петрушевская сознательно исследует "прозу" жизни, лишённую духовного начала и радости. Особенное внимание она уделяет феномену отчуждения, бездушию и жестокости в человеческих взаимоотношениях» (Мелешко, эл. публ.). Это тоже относится к *Своему кругу*, рассказу в котором Петрушевская описывает жизнь «своего круга» – дружеской компании, которая по пятницам собирается вместе. Описывая их отношения, Петрушевская в данном

произведении затрагивает ряд волнующих ее проблем, в том числе проблему гендерной (де)конструкции.

Как писала Мелешко,

Анализируя прозу Петрушевской как «гиперреалистическую», мы [...] выделяем специфическую стратегию преодоления дихотомии «мужское-женское». [...] Людмила Петрушевская последовательно устраняет женщину и женственность в рассказах и повестях. Женщина как таковая умерщвляется автором (очень показательное название раздела последней книги рассказов и повестей — «Реквиемы»), место героини занимает некое бесполое, асексуальное, замученное бытом «облезлое» существо, в пределе стремящееся к нулю. (Мелешко, эл. публ.)

В итоге оказывается, что «мужчина в текстах Петрушевской, как правило, — "слабого типа существо"» (Мелешко, эл. публ.), из-за чего становится ясным, что «По Петрушевской, женское начало вытесняется не за счет утверждения и доминирования мужского, напротив, оба они подвержены взаимоуничтожению» (Мелешко, эл. публ.).

Произведение *Свой круг* служит хорошим примером того, что характеры в творчестве Петрушевской часто изображаются именно посредством деконструкции женского и мужского начал. Уже в начале рассказа повествователь знакомит читателя с героями. Она ничего не скрывает, ее герои – это люди с проблемами, но также свободными отношениями. Все это представлено жестоко, «как есть». Как известно, в современной русской литературе Петрушевская является писательницей, не пытающейся представить окружающий мир, реальность лучшими для читателей.

Серж с Маришей, их дочь за стеной, я тут сбоку припека, мой муж Коля – верный, преданный друг Сержа; Андрей-стукач сначала с женой, Анютой, потом с разными другими женщинами, потом с постоянной Надей; дальше Жора – еврей наполовину по матери, о чем никто никогда не заикался, как о каком-то его пороке, кроме меня: однажды Мариша, наше божество, решила похвалить невзрачного Жору и сказала, что у Жоры большие глаза – какого же цвета? Все говорили кто желтые, кто светло-карие, а я сказала еврейские, и все почему-то смутились, и Андрей, мой вечный недруг, крикнул. А Коля похлопал Жору по плечу. А чего, собственно, я сказала? Я сказала правду. Дальше: с нами всегда была Таня, валькирия метр восемьдесят росту, с длинными белокурыми

волосами, очень белыми зубами, которые она маниакально чистила три раза в день по двадцать минут (час – и ваши зубы будут белоснежными), а также с очень большими серо-голубыми глазами, красавица, любимица Сержа, который ее иногда гладил по волосам, очень сильно напившись пьяным, и никто ничего не понимал; а рядом сидела Мариша как ни в чем не бывало, а я сидела тут же и говорила Ленке Марчукайте: «Почему ты не танцуешь, потанцуй с моим мужем Колей», – на что в ответ все грубо хохотали, но это уже был самый закат нашей общей жизни. (Петрушевская 2002: 117)

Как уже было упомянуто, писательница описывает «прозу жизни», что включает также описание «грязных» сторон жизни, как например болезнь и алкоголизм. Кроме того, ее героини живут во время террора, который проводила власть страны, и последовательно они проходят через дегуманизацию и десубъективацию. Петрушевская совмещает все, что связывается с грубоватой стороной жизни, и нам кажется, что именно благодаря этому происходит также аннигиляция гендерно обусловленных различий: в конечном итоге, болезнь, как универсально негативный опыт, стирает гендерные различия. Пользуясь болезнью как универсальной метафорой, Петрушевская создает своеобразный «средний гендер» потому что именно тот факт, что героини болеют является центральным элементом их характеристики. Например, Ленка Марчукайте, одна из женщин дружеской компании, была настоящей красавицей, но у нее не могло быть детей: «Тут же была Ленка Марчукайте, девка очень красивая, бюст пятого размера, волосы длинные русые, экспортный вариант, двадцать лет. [...] и сказала, что лежала в больнице, где ее приговорили, что у нее не может быть детей» (Петрушевская 2002: 118). С другой стороны, она «бегала по разным притонам, как вертихвостка, себя не ценила и наконец объявила, что ее Олег уезжает со всеми своими через Вену в Америку, а она не поедет – и не поехала, разошлась с Олегом, стала отличаться тем, что, придя в дом, тут же садилась к кому-нибудь из мужчин на колени и прекрасно себя чувствовала» (там же: 119). Повествователь указывает на то, что она была помечена тем, что не могла иметь детей. Последовательно вела себя очень свободно, «нетипично» для женщины своих лет. Впечатление о своеобразной «гендерной незавершенности» подчеркивается также тем, что Ленка «в конце концов родила мертвого ребенка» (там же). При этом особенно любопытным является тот факт, что она – не единственный пример героини с такой судьбой. Аня, тоже одна из женщин компании, маркирована тот же самой болезнью. У нее была «так называемая

ядовитая матка» (там же: 120). Но, разница между Ленкой и Анютой в том, что Анюта после много лет родила дочь. К сожалению, это не изменило ее жизнь на лучше. Напротив, продолжается ужасная «картина жизни», но в этот раз ее жизнь влияла на жизнь ее мужа и всего круга.

У Анюты же и у Андрея была обреченность, пока однажды Анюта вдруг не родила дочь, ни с того ни с сего, почти не изменившись! Ликование было полным, Андрей в ночь родов принес Сержу две бутылки водки, вызвали моего Колю и всю ночь пили [...] Но на этом праздник, а также семейная романтика закончились, и Андрей, надо думать, надолго забросил свои супружеские обязанности, а Анюта, наоборот, почувствовала свою обыкновенность, стала как все женщины, безо всяких припадков, и в связи с этим начала приглашать в течение год продолжавшегося декретного отпуска все новых и новых друзей, и тут Андрей ушел на ролях стукача в плавание, а вернувшись, нашел у себя дома целый рой знакомых, привлеченных, по-видимому, холостым состоянием Анютиной прежде ядовитой матки. Андрей нашел новую романтику в своем положении брошенного мужа, стал романтически приводить к Сержу и Марише отборных девушек, а Ленка Марчукайте нагло садилась ему на колени, как бы припечатывая его уже истощившиеся, сделавшие свое дело детородные органы. Это у нее была такая шутка и издевательство. (Петрушевская 2002: 121)

Приведенная цитата указывает на то, что у Петрушевской не только болезнь женщины уничтожают все вокруг себя (это, по сути дела, является противоположностью традиционной женской роли «создательницы», т.е. субъекта, который рождает, а не убывает), но и мужчина играет роль в их взаимоуничтожении. Например, Андрей продолжил собственное уничтожение. Он «из златоволосого юного Париса успел стать отцом, брошенным мужем, стукачом на экспедиционном корабле, опять законным мужем и обладателем хорошей кооперативной квартиры, купленной полковником для Надюши, и, наконец, алкоголиком» (там же: 133). Совмещение болезни и алкоголизма привело к тому, что оба персонажа являются воплощением своеобразных «внегендерных» качеств.

Олицетворением этого «среднего гендера» является рассказчица. Она — супруга Коли и мать Алёши, осуждена на смерть, потому что, как и ее мать, умирает от безымянной болезни, которая начинается слепотой:

В этот день у меня было исследование глазного дна, которое показало начинающуюся наследственную болезнь, от которой умерла мама. Вернее, доктор не сказала окончательного диагноза, но капли прописала те самые, мамины, и назначила те же самые анализы. (Петрушевская 2002: 141)

Эта болезнь ее маркировала как и других героев. Из-за болезни, она не может больше выполнять роль матери-защитницы. Однако, болезнь раскрывает настоящую картину Коли как отца Алеши. Оказывается, что Коля был грубым, плохим отцом:

[...] а так он видел в нем себя самого и бесился, особенно бесился, когда Алеша ел. У Алеши были плоховатые зубы, в семь лет еще не выросшие как следует впереди, Алеша еще не освоился со своим сиротством после дедушки с бабушкой и ел рассеянно, большими кусками и не жуя, роняя на штаны капли и крошки, беспрестанно все проливал и в довершение начал мочиться в постель. Коля, я думаю, вылетел как пробка из нашего семейного гнезда, чтобы не видеть своего облитого мочой сына, на тонких ногах дрожащего в мокрых трусах. Когда Коля в первый раз застал, проснувшись от Алешиного плача, это безобразие, он саданул Алешу прямо по щеке ладонью, и Алеша легко покатился обратно на свою мокрую, кислую постель, но он не очень плакал, поскольку чувствовал даже облегчение, что вот его наказали. (там же: 141)

Приведенная цитата важна потому что указывает на то, что в семье, изображенной в произведении Петрушевской, происходят постоянные «супружеские» взаимоуничтожения. Также, традиционно родители защищают своих детей, но в мире Петрушевской такие эмоции у отца отсутствуют. Главная героиня, зная что она скоро умирает, принимает на себя задачу защиты, и физически наказывает их сына Алешу перед глазами кружка:

Я выскочила, подняла его и с диким криком "Ты что, ты где!" ударила по лицу, так что у ребенка полилась кровь, и он, еще не проснувшись, стал захлебываться. Я начала бить его по чему попало, на меня набросились, скрутили, воткнули в дверь и захлопнули, и кто-то еще долго держал [...] (2002: 149)

Как и в некоторых других произведениях Л. Петрушевской (например, в ее повести *Время ночь*), фигура матери здесь описывается как крайне отрицательное

существо. Но, ее поведение в самом деле мотивировано желанием защитить своего ребенка от его агрессивного отца:

В суд они не подадут, не такие люди. Алешку будут прятать от меня. Его окружают вниманием. Дольше всех романтически будут любить Алешку Андрей-стукач и его бездетная жена. Таня будет брать Алешку на лето к морю. Коля, взявший Алешу на руки, уже не тот Коля, который ударил семилетнего ребенка плашмя по лицу только за то, что тот обмочился. Мариша тоже будет любить и жалеть маленького, гнилозубого Алешу, не проявляющего талантов даже в малой степени. И богатый в будущем Жора подкинет от своих щедрот и средств и, глядишь, устроит Алешу в институт. Другое дело Серж, человек в целом мало романтический, человек сухой, циничный и недоверчивый, – но этот кончит сожительством с единственным по-настоящему любимым им существом, с Сонечкой, сумасшедшая любовь к которой ведет его по жизни углами, закоулками и темными подвалами, пока он не осознает ее полностью, не бросит всех женщин и не будет жить ради одной-единственной, которую сам породил. [...] Я же устроила его судьбу очень дешевой ценой. Так бы он после моей смерти пошел по интернатам и был бы с трудом принимаемым гостем в своем родном отцовском доме. [...] И вот вся дешево доставшаяся сцена с избиением младенцев дала толчок длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алеши, с его благородными новыми приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти. Так я все рассчитала, и так оно и будет. (там же: 151)

В отличие от других героев, рассказчица в конце концов выполнила свою роль матери. Однако, в целом можно сказать, что гендерная идентичность героев рассказа Петрушевской якобы «незаконченная», «неопределенная», маркирована их болезнями и взаимоуничтожением.

5. Заключение

В настоящей курсовой работе мы определили значение женской прозы и ее положение в современной русской литературе. В этих аналитических рамках нас интересовало почему творчество Толстой, Петрушевской и Улицкой литературные критики и историки часто относят именно к женской прозе. Нас интересовал сложный вопрос роли гендерных стереотипов и гендерных метафор в их творчестве.

В этом отношении можно привести итог, что Толстая, создавая мир андрогинных героев, разрушает резкие, острые культурные границы, разделяющие мир женщин от мира мужчин. В ее рассказе *Охота на мамонта* происходит замена традиционных архетипов. В этом произведении Зоя – воплощение мужского архетипа, а Владимир – женского, при чем наиболее очевидным доказательством тому служит то, что Зоя – охотник, а Владимир – добыча. Из этого происходит и название самого рассказа *Охота на мамонта*. Однако, интересным является то, что Толстая с помощью символа голубя возвращает характеристики мужских архетипов Владимиру, а женских Зои.

Улицкая в *Сонечке* устанавливает отношение между Робертом Викторовичем и Сонечкой как отношение мастер – кукла. Кроме этого, они нетипичные герои русской повести – своей внешностью они непривлекательны, Сонечка – совсем обычная девушка погружена в мир книг, а Роберт Викторович – художник. Но, игра с стереотипами начинается сразу. Сонечка является источником его вдохновения, после брака она стала хозяйкой, родила дочь, а Роберт Викторович проводил время в своей мастерской. Из этой картины видны стереотипы. Несмотря на это, Улицкая рисует новую картину перед нашими глазами – роли меняются. Сонечка начинает зарабатывать деньги и кормит семью, Роберт Викторович не хочет заниматься делами, которые приносят деньги, и завел любовницу. Что касается измены ее мужа, Сонечка показала свою огромную толерантность и продолжила жить свою жизнь, как она хотела. Вернулась миру книг и не думала много о жизни других людей. Из приведенного можно заключить, что Улицкая устанавливает гендерные стереотипы, но тогда их переворачивает и устанавливает новую динамику, где герои уничтожают рамку гендерных стереотипов.

Петрушевская поставляет своих героев внутри «жесткого» реализма, их жизнь лишена радости, она подчеркивает жесткость в человеческих взаимоотношениях. Кроме этого, героини являются асексуальными существами, замученными бытом,

которые она приводит к аннигиляции. С такими героинями появляются мужчины, которые являются частью этой аннигиляции и взаимоуничтожения. Из анализа видно, что реальность героев *Своего круга* грубоватая, и что их отношения сложные. Болезнь, как одна из центральных метафор в творчестве Петрушевской вообще, маркирует своеобразную «внегендерность» персонажей. Женские герои характеризованы тем, что не могут рожать или рожают мертвых детей. Женщина является носителем смерти, а не жизни, как традиционно принято. Кроме этого, окружающие мужчины, страдающие алкоголизмом и ведущие себя свободно в отношениях с другими женщинами, являются сопутствующими жертвами уничтожения этих женщин, но они тоже продолжают собственно уничтожение. Деконструкция гендерных стереотипов Петрушевской заканчивается в судьбе ее главной героине и ее мужа. Они нетипичные родители, Коля плохой и грубоватый отец, а она смертельно больна. Они находятся как будто вне всяких стереотипных форм, «по ту сторону» норм поведения, традиционно предписываемых культурой мужчинам и женщинам. Как и другие герои в повести Петрушевской, они подвергаются процессу дегуманизации. Но, Петрушевская, в отличие от других героев, своей рассказчице дала возможность выполнить роль матери, но это не значит, что она вернулась в рамку гендерных стереотипов. Это дело не отменяет процесс деконструкции, который проведен в произведении.

6. Литература

1. Большакова, А.Ю. 2010. *Архетип, миф и память литературы*. В: Исаев, Г.Г. (ред.). *Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя*. Астрахань: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Астраханский государственный университет". Стр. 7-14.
2. Воробьева, С.Ю. *Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» (гендерный аспект)*. Режим доступа: http://lcj.jvolsu.com/attachments/article/115/6_%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B1%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf (31-ое июля 2018)
3. Кирилина, А. В. 1999. *Гендер: лингвистические аспекты*. Москва: Институт социологии РАН.
4. Ковтун, Н. *Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности*. Режим доступа: <http://www.journals.vu.lt/literatura/article/view/2700/1897> (5-ое августа 2018)
5. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. 2008. *Русская литература XX века (1950-1990-е годы): в двух томах. Том 2, 1968-1990*. Москва: Академия.
6. Лубезная, Е.В., Попова И.М. *Феномен современной «женской прозы»*. Режим доступа: http://vestnik.tstu.ru/rus/t_14/pdf/14_4_025.pdf (31-ое июля 2018)
7. Мелешко, Е. *Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте (Образы женственности в творчестве современных российских писательниц)*. Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm (31-ое июля 2018)
8. Петрушевская. Л. 2002. *Свой круг*. Москва: Вагриус.
9. Простотина, Ю.В. 2017. *Гендерные стереотипы: формирование и детерминанты*. Режим доступа: http://e-notabene.ru/pr/article_22364.html (1-ое сентября 2018)
10. Рюткенен, М. *Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»*. Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_2.htm (31-ое июля 2018)

11. Савкина, И. 1993. *Жена, которая умела летать : проза русских и финских писательниц*. Петрозаводск: ИнКа.
12. Серго, Ю. 2006. *Женская проза России: особенности художественной философии*. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/zhenskaya-proza-rossii-osobennosti-hudozhestvennoy-filosofii> (5-ое августа 2018)
13. Скоропанова, И.С. 2001. *Русская постмодернистская литература (Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов)*. Москва: Флинта: Наука.
14. Толстая Т. Охота на мамонта. Режим доступа: <http://naritsyna.livejournal.com/17567.html> (31-ое июля 2018)
15. Улицкая, Л. 2004. *Сонечка*. Москва: Эксмо.
16. Шакирьяновна, А.А., Эдуардовна Л.Е. *О женском в повести «Сонечка» Л. Улицкой*. Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/2/2017/8-1/1.html> (5-ое августа 2018)
17. Юнг, Г. К. *Архетипы Юнга как логическая система*. Режим доступа: http://hermenes.com/Номерpage/Jung_arch.htm (31-ое июля 2018)

Sažetak

Cilj je ovog završnog rada kroz određenje „ženske književnosti“ kao polja određenog dekonstrukcijom tradicionalnih rodni stereotipa i metafora analizirati odabrane priče suvremenih ruskih spisateljica T. Tolstoj, Lj. Petruševske i Lj. Ulicke (*Lov na mamuta – Ohota na mamonta, Svoj krug – Svoj krug i Sonječka – Sonečka*). Pred samom se analizom u radu objašnjavaju termini roda, rodni stereotipa i metafora te kako oni ulaze u polje „ženske proze“. Navedene spisateljice i njihova djela dio su tog polja proznog stvaralaštva jer analiza tekstova pokazuje da je u svakoj priči dekonstrukcija rodni stereotipa važan element kompozicije. Tatjana Tolstaja u *Lovu na mamuta* poigrava se arhetipima, a njezini su junaci androgini. Na taj način ruši obilježja koja tradicionalno pripadaju muškom i ženskom rodu. Ljudmila Ulickaja u *Sonječki* uvodi odnos majstora i lutke, no kroz djelo ruši taj odnos suptilno dajući likovima osobine suprotnog roda, dok Ljudmila Petruševskaja uvodi novi „srednji rod“– koji je možda jedini moguć u razrušenom svijetu koji se njezinim stvaralaštvom prikazuje.

Ključne riječi

rod, ženska proza, rodni stereotipi, dekonstrukcija, arhetip, androginitet, „srednji rod“, T. Tolstaja, Lj. Petruševskaja, Lj. Ulickaja

Ключевые слова

гендер, женская проза, гендерные стереотипы, деконструкция, архетип, андрогинность, «средний» гендер, Т. Толстая, Л. Петрушевская, Л. Улицкая

Kratak životopis

Željka Gligora rođena je 6.7.1995. godine u Zadru. Osnovnu školu je završila u Novalji, II. gimnaziju u Zagrebu, a Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu upisala je akademske godine 2014/2015. Studentica je 4. godine preddiplomskog studija rusistike i 1. godine diplomskog anglistike, smjer Prevoditeljstvo. Aktivno volontira u neprofitnoj studentskoj organizaciji *Erasmus Student Network* koja je prisutna u 900 institucija visokog obrazovanja u više od 40 zemalja Europe te je u akademskoj godini 2017/2018. obnašala dužnost potpredsjednice podružnice ESN-a u Zagrebu. Trenutno obnaša poziciju Nacionalnog lektora za engleski jezik u Nacionalnom odboru za komunikaciju ESN-a Hrvatska.