

Медея в произведениях русских женщин-писательниц XX-ого века

Gligora, Željka

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:131:544507>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

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

Diplomski rad

Медя в произведениях русских женщин-писательниц XX-ого века

Studentica: Željka Gligora

Mentorica: doc. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas

ak.god.: 2019/2020.

U Zagrebu, 2. rujna 2020.

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of East-Slavic Languages and Literatures
Russian Literary Section

Final Thesis

Medea in the works of the 20th century Russian female writers

Student: Željka Gligora
Advisor: Danijela Lugarić Vukas, PhD
Academic year.: 2019/2020.

Zagreb, 2nd September 2020.

Sadržaj

Введение.....	1
1. Миф, литература и культура	3
1.1. Определения мифа	3
1.2. Миф в литературе.....	5
1.3. Мифический образ женщины в литературе	8
1.4. Культура и миф.....	11
2. Общество России XX века, женская проза и миф.....	14
2.1. Общественные перемены в России XX века.....	14
2.2. Женская проза.....	17
2.3. Женская проза и миф	21
3. Медея и ее мифический образ.....	24
3.1. Миф о Медее.....	24
3.2. Медея и теоретики.....	26
4. Людмила Петрушевская: «Медея»	29
4.1. Творчество Людмилы Петрушевской.....	29
4.2. Анализ произведения «Медея».....	31
5. Людмила Улицкая: «Медея и ее дети».....	37
5.1. Творчество Людмилы Улицкой	37
5.2. Анализ романа «Медея и ее дети»	39
Заключение	49
Литература:	54

Sažetak

Ključne riječi

Ключевые слова

Životopis

Введение

Тема и цели работы

Тема данной дипломной работы – творчество женщин-писательниц в России XX века, которые используют мифы в своих литературных произведениях с целью деконструкции гендерных стереотипов, закрепленных в этих мифах. Цель работы состоит в анализе роли литературы, в деконструкции и реконструкции культурных мифов, где особенно важным является то, что эти мифы одновременно как развенчиваются, так и выступают «в пользу» женщин-писательниц. В качестве исследовательского материала были взяты рассказ Людмилы Петрушевской «Медея» (2001) и роман Людмилы Улицкой «Медея и её дети» (1996). Здесь особенно интересны способы использования мифа в современной русской литературе, его связь с «женской» прозой, а также вопрос о связи мифологии с более общими культурными стереотипами, которые в обществе проявляются в разных формах: от обыденной речи и журналов до популярной культуры.

В начале необходимо изучить теорию мифа и мифологии, чтобы показать, что мифы как таковые отражают культуру, и в результате именно они являются хранилищами культурных конструктов. Это является важным, потому что мифы также увековечивают стереотипы, особенно с точки зрения устойчивых культурологических представлений о «женственности» и «мужественности». В данной работе также рассмотрена связь между мифом и литературой в историческом измерении, что позволяет нам понять, как мифы были представлены и использованы в литературных произведениях, особенно через мифический образ женщины, но также как миф используется и отражается в современной литературе.

В процессе исследования проведена связь между реконструкцией мифов и стереотипами о культурных изменениях, происходящих в российском обществе XX века. Цель работы состоит в том, чтобы доказать, как эти изменения повлияли на изменение общества в целом, а также на появление женщин-писательниц, которые впоследствии использовали мифы для того, чтобы выразить свою точку зрения на происходящее.

С этим тесно связан миф о Медее, именно поэтому в данной работе мы попытаемся более подробно рассмотреть оригинальный греческий миф. Нас интересует соотношение оригинального представления о Медеи и произведений русских писательниц 20-ого века, а именно: сохранены ли ещё стереотипы или каким-то образом они реконструируются?

Наконец, анализ произведений Петрушевской и Улицкой укажет на точку зрения этих писательниц на гендерные вопросы в самом широком смысле слова. Также будут определены их собственные взгляды на перемены в обществе, и то, как они реконструируют Медею и устанавливают свои категории «женственности» и «мужественности».

1. Миф, литература и культура

В данной главе мы более подробно определим понятие мифа и ознакомимся с его происхождением с помощью некоторых теоретических источников. Для данной дипломной работы особенно важно установить, как реконструируется миф, что он представляет в обществе, а также понять его сущность. Кроме того, будет сделан акцент на роль мифа в литературе и на том, как он реконструирован и интерпретирован в современном мире.

1.1. Определения мифа

Прежде чем начинать с современных определений мифа, необходимо дать краткое историческое введение в изучение мифа. Елеазар М. Мелетинский в «Поэтике мифа» пишет, что уже в античной философии Платон, Аристотель и другие философы изучали проблему отношения рационального знания к мифологическому повествованию. Исследование данного вопроса затихло ко временам Средневековья, однако в эпоху Возрождения интерес к античной мифологии вновь пробудился, но уже с точки зрения изучения аллегорических выражений, некоторых религиозных, научных или философских истин (Мелетинский 2000: 10). С этого момента ученые начали создавать более сложные философии мифа, и в XVIII веке появляется аллегорический подход к мифу. В то же время возникает и идея о символическом подходе к мифологии, которая повлияла и на символические теории мифа XX в. (там же: 19). В XIX веке некоторые из важнейших теоретиков были Ф. Шеллинг, М. Мюллер, И. Гуслаев в Германии (там же: 22), а в Англии Э. Тэйлор, Э. Лэнг и многие другие (там же: 23). Мелетинский также подчеркивает, что «эти школы, в сущности, впервые всерьез ставят мифологию на строго научную почву. Это создавало в свое время впечатление исчерпывающего объяснения мифа, которое было одновременно и его полным развенчанием» (там же: 25).

Согласно Йозефу Баумгартнеру, Г. Ланцовски, Дж. Б. и Х. Фрису в их статье «Миф и мифология» слово «миф» происходит от греческого *mythos*, что означает «слово», которое определяет нечто фактическое, т.е. то, что действительно произошло. Еще более важным является то, что миф как определенный жанр («простая форма», согласно А. Йоллесу – A. Jolles) не ищет доказательств, потому что язык мифа – это язык

простого утверждения. Причина, по которой миф воспринимается как нечто фактическое и истинное, заключается в том, что мир мифа связан с миром богов, а в прошлом этот мир считался реальным. И действительно, мир и жизнедеятельность богов воспринимались как норма и сущность для мира человека. Архаический человек воспринимает миф не как вымысел, а как подлинную летопись событий, произошедших в истории, а это значит, что именно благодаря мифическим событиям повседневные события, придающие миру стабильность и длительность, воспринимаются как фиксирующие начало и конец всего происходящего (1974: 200).

В своей статье «The Structural Study of Myth» Клод Леви-Стросс утверждает, что мифы широко интерпретируются противоречивыми способами и что обычно «выбор сводится к сведению мифологии либо к праздной игре, либо к грубому виду спекуляции» (эл.публ.). Однако он утверждает, что миф является частью человеческой речи, где за счет языковой формы выражения мыслей сохраняется его значение как мифа. Его понимание мифа до определенной степени совпадает с приведенными тезисами Баумгартнера, Ланцовского, Дж. Б. и Х. Фриса, потому что Леви-Стросс, между прочим, утверждает, что миф имеет оперативную ценность, поскольку он объясняет настоящее, прошлое, а также будущее – модель мифа вечна. Она объясняет события по-своему и дает отчет о них, независимо от момента времени (там же).

Согласно «Мифологии» французского философа-постструктуралиста и семиотика Ролана Барта, миф – это слово. Оно представляет собой коммуникативную систему: оно никак не может развиваться из «природы» вещей – чтобы слово или сообщение стало мифом, должны существовать особые условия (Barthes 1991: 107-108). К тому же, объясняя значение мифа, Барт также утверждает, что миф есть чистая идеографическая система, где формы установлены представляемым ими понятием, но притом совсем не покрывают им всей своей изобразительной целостности. И именно поэтому, пытаясь расшифровать миф, читатель переживает миф как историю одновременно правдивую и нереальную. Самым важным для Барта является то, что миф превращает историю в природу. Миф вырабатывает вторичную семиологическую систему, через которую нейтрализует свое понятие и деформирует понятийную интенцию. Именно по этой причине миф прочитывается не как побуждение, а как причина (там же: 126-127).

В своей книге «Аспекты мифа» Мирча Элиаде пишет, что исследования мифа в XX веке опираются на исследования в XIX веке. Миф воспринимается как подлинное, реальное событие, и что еще важнее, это событие сакральное, значительное и служащее примером для подражания. Элиаде подчеркивает, что понятие «миф» тоже употребляется для обозначения «вымысла» и «иллюзии», а также «священной традиции, первоуродного откровения» (Элиаде 1994: 7) Однако он в то же время пишет, что трудно было бы найти универсальное определение мифа, которое могло бы охватить все мифы и их функции, но добавляет: «Миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах» (там же: 8). Подводя итоги, Элиаде утверждает, что миф повествует о событии, произошедшем «в достопамятные времена «начала всех начал»», и что миф рассказывает о том, каким образом строится реальность, и как человек стал таким, каким он есть – смертным, разделенным на два пола, обладающим культурой (там же).

Из всех вышеприведенных теоретических предпосылок ясно одно: миф всегда играл значимую роль в построении хода человеческой мысли, будь то объяснение начала человечества или его эволюции. Миф использовался как часть традиции для укрепления некоторых культурных реалий, а также являлся непосредственной частью культуры: мифы одновременно и отражают, и создают, связанную с ними культуру.

1.2. Миф в литературе

Согласно Мелетинскому в древних цивилизациях мифология была исходным пунктом для развития философии и литературы (2000: 161). Основные мифы были следующие: создание мира из яйца или убитого хтонического божества, вылавливание или подъем земли из первичного океана, потоп, отделение неба от земли, космическое мировое древо, «доделывание» несовершенных человеческих существ, похищение огня, драконоборство, инцест родоначальников и др. (там же: 230). Этот факт очень важен для данного анализа, потому что из-за потребности объяснения целого ряда происхождений мира, которые упоминаются в предыдущем предложении, следует вывод, что миф преобладает во всех жанрах повествования в архаических обществах, хотя и не является его единственной формой (там же: 260).

За исключением мифа, одной из классических форм художественной литературы, которая появляется в этот период, является сказка. Мелетинский подчеркивает, что происхождение сказки из мифа не вызывает сомнения, потому что сказочная семантика сама по себе может быть интерпретирована только исходя из мифологических истоков. Сказка по отношению к мифу при максимальной сюжетно-семантической близости и несмотря на устное бытование представляет «художественную литературу» в ее специфике (там же).

Еще одна классическая форма, на которую повлиял миф – это героический эпос. Архаический эпос обобщает историческое прошлое посредством языка и концепций первобытных мифов, следуя при этом во многом за указанной традицией первобытного повествовательного фольклора. Прошлое племени рисуется как история «настоящих людей» и принимает форму повествования о происхождении человека, добыче элементов культуры и защиты их от чудовищ (там же: 267).

Кроме того, литература связана с мифологией через фольклор; в частности, повествовательная литература – через сказку и героический эпос, возникших в глубоких недрах фольклора. Соответственно драма и отчасти лирика первоначально воспринимали элементы мифа непосредственно через ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии. Из приведенного анализа следует, что сказка и героический эпос, а также древнейшие виды театра являются одновременно формой сохранения и преодоления мифологии. Именно поэтому не удивительно, что наряду с прямым обращением к древним мифам, традиция использования мифов часто попадает в литературу именно через эти каналы (там же: 275).

Другим важным фактом, который упоминает Мелетинский, является то, что символизм превалирует в мифах на протяжении всей эпохи Возрождения, когда начинается серьезный отход от тотального символизма. Когда самоценность земного предметного мира и человеческой самодеятельности становится центром искусства, тогда возникает сознательная установка на подражание природе (там же: 276).

После Возрождения, между XV и XVII веками мифы и мифология по-прежнему сохраняются под властью традиционных форм (там же: 277). Однако в XVIII веке и вплоть до XX века появляются два новых типа мифологии, связанных с литературой. Первый вид был создан посредством сознательного отказа от традиционного сюжета и

всех его традиционных форм, в то время как последний является полностью неформальным и использует миф нетрадиционным образом, он захватывает свой дух и становится независимым типом мифотворчества (там же: 284).

«Мифологизм» является характерным явлением литературы XX вв. и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение. Благодаря своей популярности, он широко демонстрируется в драмах, поэзии и даже романах, хотя до этого романы никогда не были областью, в которой встречалась мифология. Причина его популярности в романах заключается в том, что мифы могут быть использованы за пределами своего времени, а также для воссоздания прототипов персонажей с их собственной хронологией и реальностью (там же).

Более того, романы более ориентированы на психологию персонажа в 20-м веке, и из-за того, что индивидуальная психология связана с универсальной человеческой психологией, авторы использовали символизм мифологии, чтобы представить свои собственные страхи и точки зрения на социальные изменения, человеческое существование и сознание (там же).

Резюмируя современную литературу XX века, важно отметить, что появляется категория мифологического романа. И Джойс, Т. Манн и Кафка – лишь некоторые из представителей модернизма, которые используют мифологический символизм в своих произведениях (там же).

Более того, в модернизме также появляется и авторский миф, который изучает Вера А. Пьянзина в своей статье «Авторский миф как жанр современной литературы». Она утверждает, что авторский миф является логическим продолжением мифологического романа, и выделяет два подхода современного романа к мифу: «перенимающий» и «оспаривающий». Отсюда вытекают два вида структуры повествования: тип «скелета» и тип «ткани», «при структуре «скелета» миф становится идейной основой романа, а тип «ткани» предполагает рассеивание мифологических элементов по всему тексту». Но самым важным является утверждение, согласно которому в литературе постмодернизма структура «ткани» более популярна, потому что позволяет выбирать и комбинировать мифологические элементы из разных нарративных категорий. Несмотря на это, Пьянзина выделяет тот факт, что взаимодействие «скелета» и «ткани» создает новый вид мифа, и что в большинстве авторских мифов появляются

оба типа повествования – «скелет» истории создает вариации, деконструируя или реконструируя архетипические сюжеты (эсхатологические, героические и т.д.), используя архетипические мотивы (родственные отношения месть, пророчество) и героев (мессия, создатель), но в то же время способ повествования создает специфическую нарративную «ткань» (нарративные маски, мифологическое время, циклическая композиция, ритм), которая часто является отсылкой на традицию мифологического повествования» (эл.публ.).

Согласно Вере Пьянзиной, миф автора создает свою собственную картину мира и показывает его разнообразие. Автор рисует свой собственный образ реальности, где основой мифа автора является микрокосм на переднем плане своей сюжетной линии. Этот микрокосм может отражать жизнь одного человека или семейную сагу, которая показывает жизнь одной семьи в рамках истории целой страны. Более того можно сказать, что миф автора обновляет известные архетипические образы путем сжатия истории мира до истории одной семьи или включения мифологических мотивов во время повествования о конкретных мелких людях. Миф автора работает как оксюморон, поскольку он символизирует связь с прошлым, представляемую архаичным мифом, и с настоящим, представленным автором, нашим современником (там же).

1.3. Мифический образ женщины в литературе

В.Н. Кардапольцева в своей книге «Женские лики России» пишет, что когда речь идет о гендерных вопросах, наибольшее количество работ, художественных и нехудожественных, рассматриваются через поведение женщин по отношению к мужчинам, но это также может происходить и наоборот (эл.публ). Кроме того, она подчеркивает, что женское и мужское принимается как «выражение взаимосвязи, взаимозависимости динамических процессов, происходящих в мире в целом» (там же), и что «Божество можно объяснить через оппозицию мужского и женского» (там же). Исследование в этом направлении продолжается, потому что Кардапольцева отмечает, что «Разнообразие женских и мужских ликов обнаруживается и в разнообразии взглядов на мир» (там же), и что бинарность человечества также можно увидеть в бинарности персонажей. По ее мнению, бинарность выделяется через термин «пола», который

одновременно представляет пол целого и полярность «в рамках всего мироустройства и миропорядка» (там же). В дополнение к этому, она пишет и следующее:

Проблема различий между полами является экзистенциальной проблемой, истоки которой уходят в глубь веков. Она имеет непреходящий, постоянный характер на протяжении всего развития человечества. Существенно различаются и внутренний уклад мужчины и женщины, и стиль поведения, и образ мысли, манеры, привычки, оценки, ценностные представления. И в этом не следует усматривать какие-либо отклонения, умаления достоинств или недостатков той или иной половины. Напротив, противоестественными выглядят попытки как нивелировки, приведения к общему знаменателю, так и попытки возвышения одного пола и уничтожения другого. (эл.публ.)

С категорией «пола» связывается и культурное представление пола – термин «гендер». Кардапольцева дает определение «гендера» как следующее: «совокупность представлений об их должностных качествах, как система культурных образцов, регулирующих социальное поведение мужчин и женщин» (там же). Более того, она пишет, что «женское и мужское, 'женственность' и 'мужественность' отлично не только в связи с физиологическими особенностями, но и в плане поведения, речевого выражения, социальных, политических, нравственных, эстетических, этических, эмоциональных ориентиров» (там же). С ней согласны и другие теоретики, как например Ю.Н. Серго, которая в исследовании «Женская проза России: особенности художественной философии» пишет, что «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 и 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.).

Из анализа ясно, что гендерные стереотипы определили содержание мифа о Медее. Это произошло потому, что гендер тесно связан с понятиями «женственности» и «мужественности». Эти термины, ссылаясь на Кардальцеву, более подробно объясняет А. В. Кирилина, которая пишет, что они означают духовные качества и свойства, непосредственно связанные с полом (Кирилина, эл. публ.). 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 данного исследования важно отметить, что «левый член каждой из оппозиций является атрибутом мужественности, а правый — женственности» (там же). Это означает, что мужское связывается с культурой, активностью, рациональностью, логикой, духом и властью, в то время как женское — с природой, пассивностью, иррациональностью, эмоциями, материей и подчинением.

Такие гендерные стереотипы укреплялись через философскую мысль от Гиппократов и Аристотеля до великого классика русской литературы, Л.Н. Толстого, который писал, что женщина «гораздо менее человек». В большом количестве литературных произведений можно обнаружить целый ряд характеристик, определяющих как женские, так и мужские начала (Кардапольцева, эл.публ.). Особенно интересно, что в всех этих статьях и произведениях, женщина «должна», а мужчина «может», и в этом кроется стереотип мужского подхода к женщине вообще (там же). Мифический образ женщины укрепляется с двух точек зрения. С одной стороны, женщины являются носительницами стихийного начала, хаоса, что является антитезой мужской логике, порядку, организованности и мере. С другой стороны, женщины – источник жизни, всеобъемлющая питающая сила, природа, земля и дом (там же). В мифологическом измерении снова подтверждается, что мужское и женское начала противопоставлены друг другу. Похожая логика прослеживается и в религиях мира, где, особенно в христианстве, патриархальный характер канонизировал мужскую сострадательность, а вместе с тем одновременно появляется и мифический образ объединения любви и жизни в лице Девы Марии (там же). Кроме того, в христианстве существует дихотомия женственности: Мадонна и блудница – несексуальный миф о материнстве, и противоположение – сексуальная мать, которая принимается как плохая

мать и женщина. Женщины сравнивались с Девой Марией, но несмотря на это высокое положение, Бог, как мужчина, занимал более высокое положение, чем она (там же).

Крайне важно также упомянуть, что в славянском язычестве женское божество появилось параллельно с мужским. Славянское язычество является важным фактором в укреплении мифического образа женщины, потому что оно не исчезло с появлением христианства. В древней Руси роженица-мать символизирует образ зрелого материнства, и в искусстве она изображена как хозяйка и мать многочисленного семейства (там же). Следует отметить, что расположение матриархальных и патриархальных божеств во временном пространстве в разных источниках не однозначно. В перечне 980 года указывается лишь одно женское божество – Мокошь (Макошь), символ домашнего уюта, покровительница женщин и женского рукоделия, которая в более поздние времена стала называться Параскевой Пятницей. Несмотря на то, что это божество относилось к наиболее почитаемым, оно было поставлено на последнее место после священной собаки Симаргла, как подчеркивает Рыбаков (там же).

Идеи неравенства между мужчинами и женщинами, а также идея идеала, и, как таковая, неидеальная женщина, были сохранены и до наших дней. Наиболее заметной была мысль Ф.М. Достоевского о том, что женщина в то же время способна объединить в себе «идеал Мадонны» и «идеал Содомы» (там же). Женщины способны быть причиной и эмоциями, матерями и шлюхами, и почему-то их все еще просят быть и делать больше, чем мужчины, но все же быть меньше, чем мужчины в иерархической шкале.

Эти стереотипы и представления о женщинах сохранялись вплоть до XX века, и то, как женщины и мужчины изображались в литературе, повлияло на культурный образ мышления об отношениях между обоими полами, на то, что для них типично и где должно быть их место в обществе. Именно это приводит нас к обсуждению того, как культура и мифы связаны и как они в некотором смысле отражаются и влияют друг на друга.

1.4. Культура и миф

В «Философии культуры» М. С. Каган предлагает целый ряд определений термина «культура», и то не только российских ученых, но и европейских, и

американских, которые также выделяют и классификацию концепций культуры, от предметно-ценностной до концепции культуры как системообразующей подсистемы общества. После приведения всех определений и классификацией, он заключает:

Обращение к итогам изучения культуры приводит к выводу, что здесь происходит нечто, подобное теоретическому исследованию человека и искусства: потому что, если искусство моделирует, иллюзорно воссоздает целостное человеческое бытие, то культура реализует это бытие именно как человеческое во всей полноте исторически выработанных им качеств и способностей. Иначе говоря, все, что есть в человеке как человеке, предстает в виде культуры, и она оказывается столь же разносторонне-богатой и противоречиво-дополнительностной, как сам человек — творец культуры и ее главное творение. (эл.публ.)

Из этой цитаты следует, что культура влияет на существование человека и наоборот. Люди являются продуктом культуры, и в то же время они создают ее. Другой теоретик, И. И. Свирида соглашается с ним и утверждает в своей книге «Натура и культура», что «Человек творит культуру, и она творит его. Он выражает себя во всех сферах культуры, и все они участвуют в становлении его личности» (эл.публ.).

Согласно им, Л. А. Софронова, в своей книге «Культура сквозь призму поэтики», утверждает, что «Человек, всегда находясь в культурном контексте, фокусирует в себе приметы культуры, проговаривает свои представления о самом себе и своем времени» (там же: 16). Это наблюдение является очень важным, потому что человек рассматривается сквозь призму культуры, и он «является носителем национального начала», что следует из самой литературы, публицистики и т. п. (там же: 18).

Более того, и самое главное, она говорит о взаимном влиянии культуры, мифов и людей друг на друга. Она утверждает, что человек является носителем национальных черт, и что данный факт аналогично соотносится с литературой, где темы национальности часто основаны на мифологии, а также сравниваются с другими национальностями. Мифологическая точка зрения, которая проистекает из этого, заключается в том, что идентификация человека по следу происходит тогда, когда он смотрит наружу, а не внутрь. Софронова заявляет, что «история культуры непременно смыкается с анализом мифа, без чего невозможно представить образ человека, который, конечно, проецируется на культуру в целом. Опираясь на миф, человеку можно подойти

не только с точки зрения культурных стереотипов, но [...] человек, всегда остается константой культуры» (там же: 18-19).

Из приведенных выше утверждений видно, что человек сохраняет части культуры, и более того продолжает обеспечивать присутствие этих частей в жизни, а это значит, что носители культуры могут неосознанно пронести с собой, при этом сохраняя определенные идеи и мысли, находящиеся в мифах, внутри своей культуры.

Софронова утверждает, что миф непрерывно существует в культуре и, что он ее константа, тот фундамент, на котором она держится. Он бесконечно прочитывается и интерпретируется, при этом не утрачивая своих смыслов. Он может переходить с одного уровня культуры на другой, но сохранять свое семантическое ядро, и в текстах может проявляться как аллюзия или цитата и тем самым отсылать его к иным пластам культуры. Однако наряду с этим, миф также и ослабевает под напором новых культурных пластов, и отдельные мифологические мотивы могут служить для создания образа чего-то чужого в определенной культуре (там же: 171).

Учитывая уже установившуюся связь между мифом и культурой, необходимо признать, что с течением времени мифы сохранялись, будучи представленными в литературе, независимо от того, был ли в письменных произведениях искусства лишь намек на него или же весь миф был переписан таким образом, чтобы соответствовать образцу культуры. Это доказывает, что через литературу и культуру мифы могут прямо или косвенно влиять на то, как воспринимается не только национальная самобытность, но и исторический опыт. Из этого ясно, как мифы могут укрепить и реконструировать культурные основы.

2. Общество России XX века, женская проза и миф

В данной главе внимание будет сфокусировано на общественных переменных в России XX века, для того, чтобы объяснить, как изменилось положение женщин в отношении общества в целом, включая их права (как работника, матери, женщины в литературе), и что они делали для приобретения этих прав. Более того, будет проведена связь между этими переменными и женской прозой, а также определены термин женской прозы и ее точки соприкосновения с мифологией.

2.1. Общественные перемены в России XX века

Еще задолго до начала XX века женщины в России желали иного пути, нежели тот, который им был предписан. Розалинда Марш утверждает, что примерно с 1860-х годов в России возникла альтернативная традиция, когда женщины, увлеченные радикальными идеями народничества, а затем и марксизма, были вынуждены отказаться от авторитарной семьи, чтобы полностью развить свои идеи и найти самореализацию. Более того, когда речь заходила о более радикальных и революционных женщинах, зачастую их революционные коллеги становились заменой традиционной семье (Marsh 2012: 1196). Это утверждение лишь подтверждает тот факт, что женщины хотели вырваться из рамок, в которых они были вынуждены действовать, и желали перемен, в которых они также активно участвовали столетие спустя.

Об общественных переменных, особенно в первой половине XX века, подробнее пишет Дженни Каминер в книге «Women with a Thirst for Destruction. The Bad Mother in Russian Culture» где она подчеркивает, что после революции в 1918 г. начала изменяться общественная сознательность, представляющая современную семью и материнство. Вместе с разрушением религиозного взгляда на «семью», начинается также разрушение традиции и мифа, которые были основой для создания образа типичной российской женщины и семьи. Кроме того, государство придало гражданскому браку правовой статус, и стали появляться идеи общинного воспитания детей; таким образом, отказ от прежних культурных норм женщины и материнства был вполне ожидаем и не был чем-то необычным (Kaminer 2014: 63).

С этим согласна и Марш, которая пишет в своей статье, что большевистская революция октября 1917 года изменила правовое положение русских женщин: в 1918 году правительство Ленина издало декреты о труде, браке и семье, которые даровали женщинам равенство во всех сферах общественной жизни. Это, по-видимому, было воплощением мечты большевистских женщин о том, что женщины будут восприниматься уже не просто как представительницы своего пола, а как полноценные человеческие существа. Но, с другой стороны, вскоре стала очевидной трудность осуществления этих новых законов в стране, где миллионы женщин были неграмотны, неквалифицированы и привыкли подчиняться мужчинам (Marsh 2012: 1201).

Государство также сыграло важнейшую роль в этом историческом периоде – оно решило очистить общество от «культовой русской матери», которая была так тесно связана с религией в России. Как и Каминер, Марш подчеркивает, что в русской националистической мифологии мать рассматривалась как символическая фигура – самоотверженный, заботливый персонаж, чьи добродетели воспринимаются как нечто само собой разумеющееся, но чей собственный голос редко слышен. Благодаря большому влиянию Русской Православной Церкви женщины придерживались заповеди Церкви, что означало, что они должны быть и были истинным образцом самопожертвования, смирения и сострадания. В этом качестве они пользуются моральным авторитетом в семье (там же: 1194).

Более того, чтобы достичь своей цели, государственные органы одобряли отказ матерей от своих детей, если их решение было продиктовано желанием служить самому обществу (Kaminer 2014: 64). Тем не менее, женщина все еще была версией матери для общества, потому что даже если она оставляет традиционную версию матери позади, она все еще служит материнской фигуре, которую она сама представляет, но в другой форме.

Каминер добавляет, что в сталинские годы был принят семейный кодекс РСФСР, а точнее в 1936 году, в соответствии с которым был провозглашен запрет абортов и восстановлена «роль матери», которая естественно принадлежала женщинам. Кроме того, был восстановлен весь материнский архетип и его связь с «материнским государством», как это поощрялось советскими националистами. Кульминация была достигнута во время Второй мировой войны (там же: 91-92).

Кроме того, в культуре советской эпохи подчеркивалось, что женщины должны быть как матерями, так и рабочими, и даже были созданы литературные произведения, чтобы подчеркнуть этот факт (2012: 1197). Несмотря на то, что женщины изображаются с возможностью просто вернуться к работе сразу же после родов, реальность была иной. Из этого можно сделать вывод, что советское общество повторило то, что было сделано государством и церковью раньше. Считалось, что женщина способна делать и завоевывать все, о чем ее просит общество. Каминер утверждает, что пропаганда была даже изображена писательницами того времени, однако они использовали пропаганду только для того, чтобы уничтожить ее и показать, как невозможно поддерживать такие убеждения и стандарты (2014: 92).

После смерти Сталина в 1953 году женщины получили право выбирать, хотят ли они делать аборт или нет, однако государство все еще шло по пронаталистскому пути, и время показало, что советская идея матери-работницы не могла сохраниться (там же: 98).

Каминер также подчеркивает, что в постсоветской России благородная мать превратилась в преступницу, которая не останавливается ни перед чем, чтобы достичь своей цели. Даже средства массовой информации начали изображать такую картину, включая рассказы о брошенных и подвергшихся надругательствам детях (там же: 107).

Эта противоположная картина четко свидетельствует о том, что реальная ситуация в значительной степени отличается от той пропаганды, которая велась на протяжении десятилетий. Марш говорит, что правда о благородной матери не была поддержана настоящими матерями и во время перестройки, эмансипация женщин рассматривалась в качестве отправной точки для отказа от стереотипной женственности, которая до этого преобладала во всех сферах жизни (2012: 1200).

В ответ на эту тенденцию в начале 90-х годов женщинам было рекомендовано оставить работу в целях повышения рождаемости и укрепления семьи. В школах даже существуют обязательные классы, которые все девушки обязаны посещать чтобы выучить, что «девушка должна быть заботливой, привлекательной, нежной [...] хорошая домохозяйка, преданная жена и альтруистичная мать» (там же). После распада СССР, обычай женщин, вступающих в брак в возрасте до 20 лет, по-прежнему преобладал, однако разница заключалась в том, что они не хотели иметь много детей, поскольку они воспринимали их как обузу (там же).

Эти социальные и культурные изменения лежат в основе сочинений женщин-писательниц 80-х годов, и поэтому их следует рассматривать через эту призму. Женщины действительно были под влиянием правительства, церкви и общества в целом, особенно в XX веке, где преобладала неопределенность в отношении того, кем должна быть женщина. Анализ данной работы показывает, что совокупность всех проблем и несоответствий между тем, что должны делать женщины и что они хотят делать, породила женщин-писателей, которые хотели изменить и разрушить стереотипы во всех областях жизни, и они сделали это, представив свету свою собственную прозу в конце XX века.

2.2. Женская проза

Розалинд Марш начинает свою статью со следующего предложения: «Как известно, в России женская литература часто рассматривалась как второсортная тривиальная, имеющая дело только с бытовой, а не публичной историко-политической сферой, которая представляла первостепенный интерес для мужчин-писателей» (Marsh 2012: 1192).

Это предложение почти точно описывает, в каком окружении женщины, которые хотели стать писательницами, должны были жить и писать. Эта среда и это суждение были преобладающими в русском мировоззрении, и это даже подтверждается тем фактом, что во второй половине XVIII века Ломоносов написал об ассоциации женщин с «низкими, более легкими жанрами [...] а не высокими жанрами» (Vowles 1994: 37). Более того, мужчины-сатирики, такие как Николай Новиков, даже придумали термин «нынешнее щегольское женское наречие», который представлял, по мнению сатириков грубый и вульгарный язык, а с другой стороны в своих произведениях те же сатирики были частью процесса создания идеального русского мужчины и идеальной русской женщины и матери через их произведения (там же: 38). Кроме того, общество не воспринимало женщин как писательниц, а представляло их читателями (там же: 39) и женщины-писательницы тоже считались вульгарными и безнравственными, но самое интересное, что русская литература и влияние женщин-писательниц создавалось на основе того, что мужчины писали о женщинах (там же). Независимо от количества публикаций, написанных женщинами и женщинами, занимающими более высокие

должности в области литературы, у мужчин-писателей все еще было мнение, что женщины развращают русский язык в целом (там же: 41-42). Женщины-писательницы возражали и отвергали идею их испорченности, утверждая, что без женщин нет просветления (там же: 45). Несмотря на то, что женщины начали писать в большом количестве, большинство из них не стремились стать писателями [...] однако Анна Петровна Бунина, первая в России известная женщина-поэтесса, не уклонялась от своей карьеры и постаралась полностью отказаться от мужских представлений о женщинах, языке, литературе и женщинах, написанных в ее произведениях и переданных ей в XIX веке (там же 54).

В России XIX века термин «женский вопрос» был придуман для обозначения всего комплекса вопросов, касающихся женского образования, работы и положения в семье (Costlow 1994: 61). Мужчины-писатели и критики по-прежнему воспринимают женщин-писательниц как женщин, которые пишут о некоторых вещах определенным образом, однако это не мешает писательницам писать об ограничениях в жизни женщин и выступать за фундаментальные изменения в женском образовании, женском выборе, работе и любви, которые сформировали их внутреннюю жизнь (там же: 63). Несмотря на то, что мужчины-писатели критиковали эмансипацию женщин и постоянно пытались делегитимировать их выбор использовать романтику для того, чтобы заново представить свою собственную жизнь, они не могли помешать писательницам использовать свой голос для изменения традиционных представлений о женских историях (там же: 65). Самые известные женщины-писательницы того периода, как Надежда Хвоцинская, Софья Соболева, Каролина Павлова и Софья Хвоцинская использовали право своего голоса, чтобы деромантизировать любовь, говорить о женской независимости и о том, как в действительности жила женщина в XIX веке, а не о том, какой она должна была жить.

Кроме того, что женщины-писательницы подвергались критике за свою работу, к ним относились иначе, чем к их коллегам-мужчинам в российском обществе. Будучи исключенными из общественной сферы, многие женщины находили изображение своего непосредственного окружения в общепризнанных «женских» границах субъекта и мировоззрения естественным и близким по духу. Критики считали его «ретроградом, цепляющимся за романтический эгоцентризм, когда время требовало научно обоснованного, объективного – «мужского», «реалистического» -изображения широкого среза жизни» (Zirin 1994: 78). Более того, они подвергались цензуре, особенно когда

писали о частной стороне супружеской жизни, особенно потому, что первым долгом женщины, по мнению общества этого времени, было поддерживать святость брака и материнства (там же). Несмотря на все это давление, женщины-писательницы все еще умудрялись изображать свой пол очень тонко, и их характеры были гораздо более разнообразны, чем у мужчин-писателей. Более того, они написали свои собственные сюжеты и создали «галерею галантных женщин, которые борются за то, чтобы найти духовную и физическую автономию в тесной логике патриархального общества» (там же: 79). Самое интересное, что они делали все это, пользуясь мужскими или гендерно нейтральными псевдонимами.

В начале XX века русская культура все еще придерживалась общечеловеческого / мужского начала, которое появилось в первые дни существования современного российского общества в XVIII веке. большей частью эта культура оставалась патриархальным установлением даже в постсталинскую эпоху и даже сегодня неоднозначно относится к признанию способностей и важности женщин-писательниц. Тогда, чтобы стать частью этой ориентированной на мужчин устоявшейся письменной культуры, женщина должна была взять на себя «роль почетного мужчины», что означало, что она должна была проецировать свой образ как поэта или автора, а не как производную, менее талантливую поэтессу или писательницу (Holmgren 1994: 136).

Женская вторичная ценность, второстепенные роли, конформистская добродетель и условная сексуальность остаются в советской эпохе безразличными, хотя женщины-писательницы пытаются обойти их (там же: 140). Опираясь на анализ, проведенный в предыдущей главе, видно, что женщинам была дана двойная роль и больше свободы, однако русские женщины находились под пристальным вниманием культуры, которая позволяла им писать, однако они должны были делать это в ограниченных, социально одобряемых формах (там же).

Абашева и Воробьева пишут, что советская эпоха не знала женской литературы, и что женские интересы не должны были выделяться из интересов советского народа, именно поэтому женщинам-писательницам приходилось писать о советской тематике. В 60-ых годах, во время «оттепели» изменился подход к прозе, появились сентиментально-психологические произведения, но в критике 1960-70-х годов еще многие писатели спорили об идее женского творчества (2007: 68-69).

На рубеже 1980-90-х годов писательницы «прокричали» о себе в сборниках «Не помнящая зла» и «Новые амазонки», в которых они представляли свои творческие позиции «новой женской прозы», но успех «амазонок» оказался самым заметным – в немалой степени благодаря удачно выбранному мифу самоидентификации. Мифология амазонок продуцировала множество смыслов: коллективность, воинственность и – женское творческое начало (там же: 70-71). Но, самое главное, этот миф был направлен против патриархальной мифологии – на разрушение традиционных представлений о женском вообще (там же: 72).

Что касается термина «женская проза» и его более подробного определения, потребовалось некоторое время, чтобы его осознать. Абашева и Воробьева пишут, что уже в XIX веке не только появились такие термины, как «женщина-писательница», «женщина-поэт», но и стали входить в употребление понятия «женская литература», «женское творчество» и «женская эстетика», однако эти определения отделяли женское творчество от литературы как таковой. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что существуют авторы, отрицающие термин вовсе (2007: 4-5).

Главные трудности, появляющиеся при определении женской прозы, в частности, связаны с выделением характерных черт, отличающих ее от другой, «неженской» 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.).

2.3. Женская проза и миф

Женщины-писательницы в конце XX века через литературу стремились переписать представления о женщинах, которые доминировали в литературе и в обществе. Они хотели разрушить традиционные, патриархальные стереотипы о том, какая должна быть женщина. Представления о «женственности» и о том, какие черты характера являются частью женского поведения, глубоко укоренены в культурах и в бессознательном и сознательном людей, и они уходят далеко назад к началу создания литературы. Именно по этой причине вполне логично, что женщины-писательницы хотят противостоять мифам и использовать этот потенциал для деконструкции и реконструкции своих собственных современных версий мифов, которые позволяют женщинам-персонажам и их отношениям быть переписанными заново.

Сузан Селлерс, английский писатель и профессор, говорит, что сила мифа заключается в том, что он дает выражение нашим общим переживаниям и что его повествование позволяет нам проходить, формировать и переживать эти переживания (2001: предисловие). Она продолжает и утверждает, что истории играют формирующую роль в создании того, кто мы есть, поскольку они представляют собой среду, через которую мы можем организовывать, общаться и запоминать наш опыт, предлагая готовые схемы, которые позволяют нам понять и оценить нашу жизнь, связывая то, что происходит с нами, с более широким сообществом и другими точками зрения (там же). Еще одна мысль, которую она приводит, заключается в том, что в последние десятилетия

XX века женщины-писательницы подвергают сомнению и чередуют существующие парадигмы и даже отвечают на них при написании женской прозы.

Селлерс упоминает еще одну женщину-писательницу, историка и мифографа, Марину Уорнер. Они обе согласны с принципом Ролана Барта о том, что мифы – это исторические соединения, которые успешно скрывают свою собственную случайность, изменения и преходящность, так что история, которую они рассказывают, выглядит так, как будто ее нельзя рассказать иначе, что вещи всегда были такими и всегда будут такими (Warner 1994: 12). Более того, вопреки своему убеждению, Уорнер не верит, что мифы высечены в камне. Для нее они могут измениться как по содержанию, так и по смыслу. Мифы выступают в качестве линзы, через которую человеческая идентичность может рассматриваться в ее социальном и культурном контексте. Они передают ценности и ожидания, которые постоянно развиваются, а это значит, что, раскрывая их, мы можем увидеть различные истины, скрывающиеся за ними (там же: 27).

Они обе согласны с тем, что некоторые мифы должны быть переработаны и реабилитированы, и Селлерс даже ставит вопрос, существует ли женское переписывание мифов. Она упоминает Жака Дерриду и его настойчивое утверждение, что письменность обладает революционным потенциалом для противостояния фаллоцентрической системе и что «женский» избыток влечет за собой возможность множественности, которая деконструирует нашу концептуальную систему (Sellers 2001: 25-26). Она также предполагает, что задача женщин-писательниц состоит в том, чтобы активно вписывать разнородные побуждения, порождаемые процессом писания – стремление, которое приведет к появлению альтернативного способа восприятия, отношения и выражения к тому, что предписано преобладающей схемой (там же).

И добавляет, что точка зрения Ролана Барта о том, что мифы функционируют, пытаясь восстановить то, что они украли для своего эффекта, является вдохновляющей для феминистских переписчиков, поскольку она подчеркивает сконструированную природу мифа, а также разрушение, вызванное разграбленным порядком актом воровства. Барт предполагает, что способ, которым миф создает свой смысл, затрудняет опровержение его силы: как только мы получили миф, его влияние не может быть стерто объяснением или оговоркой. Деконструкции или прочтения мифа, чтобы разоблачить его манипуляции и подавления, недостаточно, мы должны противостоять нашей

собственной мифопоэзии; и наше лучшее оружие против мифа – это мифизация в свою очередь (там же: 32).

Переписывание мифа – это не только вопрос вплетения новых образов и ситуаций, но также включает в себя задачу раскопок, просеивания через слои неблагоприятных патриархальных представлений, из которых женщины были исключены, маргинализированы или изображены отрицательно, чтобы спасти и переосмыслить, а также отбросить. Более того, миф – это мощная сила в современной женской прозе. Женщины-писательницы меняют форму исходных мифов и ставят перед ними совершенно иные цели (там же: 128). Хотя отказ от патриархальных парадигм является постоянной темой мифических переписок, он также связан с дополнительным настаиванием на сложной природе идентичности (там же: 130).

Селлерс тоже добавляет, что теоретик Джудит Батлер предлагает убедительный отчет о механизмах, посредством которых конструируется идентичность посредством многократного выполнения культурных норм, операций, которая часто осуществляется и интернализируется в форме повествования, которое мы рассказываем себе и которому способствует широко распространенная валюта мифов. Ее произведения также критически указывают на то, что рассказ об альтернативах является жизнеспособной силой для перемен (там же: 131). Особенно потому, что это показывает, что процесс формирования субъекта продолжается и что он включает в себя гендер и тот факт, что писатели могут проверить культурные предписания режима, рассматривая гендерные определенности, отношения между персонажами и отвергая патриархальные нормы в своем письме (там же).

Женщины-писательницы используют распространенность и силу мифа в своих интересах. Они применяют в произведениях известные мифы и рассчитывают на ранее существовавшие знания читателей, чтобы составить альтернативные версии, где они отвергают культурные нормы, патриархальную иерархию и создают свои собственные портреты мужчин, женщин, отношений между ними и в то же время принимают те же самые культурные и социальные элементы, чтобы пролить свет на проблемы и стереотипы, все еще преобладающие в мире. Благодаря женскому вымыслу появляется шанс подвергнуть сомнению все истории, рассказанные ранее, и у женского переписывания мифа появляется возможность сослужить хорошую службу.

3. Медея и ее мифический образ

В данной главе будет определен миф о Медее Еврипида и Сенеки, для того, чтобы указать на то, как создан ее мифический образ, какими являются ее отношения с мужем, детьми, и вообще к чему приводит такой образ женщины. Более того, будет обращено внимание на отношение мифа и характеристик Медеи к женственности и мужественности, и на то, как они воспринимаются в обществе, чтобы показать, как женщины-писательницы пользуются ими в литературе при создании художественного мира.

3.1. Миф о Медее

Когда речь идет о мифе о Медее, необходимо отметить, что он восходит к греческому и итальянскому периодам, и имеет две версии: одна написана Еврипидом, а другая – Сенекой. Чтобы говорить о том, какая связь существует между двумя самыми известными версиями о Медее и наших современных Медеях, крайне важно изучить эти две версии.

На онлайн-сайте Русской исторической библиотеки представлен доступный пересказ мифа о Медее и можно прочитать следующее:

В оригинальной греческой версии мифа Медея была волшебницей, которая помогла спасти своего мужа несколько раз и даже убила своего собственного брата, чтобы защитить его. Кроме того, она стала убийцей, чтобы помочь Ясону достичь величия. Однако, когда дело дошло до Ясона, он не был таким преданным, как Медея, и когда ему был дана возможность стать зятем короля, он воспользовался шансом и развелся с Медеей, при этом особенно, как это было в мифе, он начал бояться её растущих сил. Медее было приказано покинуть королевство, но перед этим она дала своим детям плащ и золотую повязку, чтобы передать их новой мачехе. Одежда и бандана были пропитаны огненным ядом, который затем сгорел во дворце короля, убив жену нового Джейсона и короля. Дети Медеи бежали в храм, чтобы обезопасить себя, но люди убили их в отместку за грех их матери. Что случилось с Ясоном, никто не знает.

Согласно легенде Коринфяне, люди, убившие детей Медеи и пострадавшие от трагедии, попросили афинского поэта Еврипида изменить историю и заставить ее убить своих собственных детей, а не их, и Еврипид сделал именно это.

В его трагедии все начинается с того, что Медея узнает, что Ясон женится на дочери короля, и король отправляет ее в ссылку. Она согласилась уйти, но также попросила короля дать ей один день, чтобы попрощаться, однако она нуждалась в этом времени, чтобы успеть отомстить. Она говорит с Ясоном и напоминает ему, что она даже убила собственного брата ради него. Ясон пытается объяснить, что он не любит дочь короля, что это его возможность разбогатеть и хочет оставить Медею своей любовницей. Медея не верит ему и продолжает планировать свою месть королю и его дочери. Медея планирует отравить золотой халат, и она настолько убита предательством Ясона, что из-за этого решает убить своих собственных детей в попытке навредить ему. После того, как её план по убийству короля и его дочерей оказался успешным, она не остановилась и убила своих детей. Из текста трагедии ясно, что она была в своём уме при убийстве собственных детей, но затем оправдывает случившееся, говоря, что это спасло их от возмездия со стороны королевской семьи. В конце концов, можно заметить, что Медея как насмехается, так и страдает от боли, которую ей принесла потеря своих детей.

О кратком содержании Медеи Сенеки, пишут следующее на онлайн-сайте Русской исторической библиотеки:

Версия трагедии Сенеки основана на легенде об Аргонавтах. Согласно этой легенде, Ясон – вождь аргонавтов, находящийся в изгнании в городе Коринф, решает оставить жену и детей, чтобы жениться на дочери короля. Чтобы отомстить за измену мужа, волшебница Медея решает убить своих детей. В этой версии Медея также убила своего брата и короля Пелиуса из-за её любви к Джейсону, однако она всё же отличается от версии Еврипида. Трагедия Сенеки начинается с того, что Медея жалуется на неверность мужа, и она просит божеств отправить смерть его невесте и отцу и уничтожить Ясона. Поскольку Медея помнит все преступления, которые она совершила ради своего мужа, она не может контролировать себя и свои собственные эмоции. И это главный смысл, который Сенека изображает в своей пьесе – человек, который не может контролировать себя, неизбежно предпринимает действия, которые превосходят божественную меру. Такой человек принесет несчастье себе и другим. Как и в версии Еврипида,

король изгоняет Медею, и она умоляет его дать ему один день, чтобы попрощаться с ней. После этого Джейсон сказал, что единственный способ спасти их жизни – это выйти замуж за дочь короля. Тем не менее, Медея не верит ему, и она хочет отомстить, так как в ее глазах Ясон единственный, кто виноват во всем ее несчастье. Используя колдовство, Медея отравляет подарки королю и её дочери. После того, как она получает известие об ужасном пожаре, который убил всех в королевском дворце, она решает убить своих сыновей. Ясон умоляет ее не делать этого, но она хладнокровно убивает детей и затем уносит их на волшебной колеснице своего предка Гелиоса, захваченной драконами.

3.2. Медея и теоретики

Из обеих версий мифа ясно одно – Медея совершает ужасные преступления против всех окружающих ее людей, чтобы защитить себя и своего мужа, но в конечном итоге оказывается, что преступление совершено также и против самой себя в акте, где она убивает собственных детей из-за своей ревности и ярости. Медея представляет собой женщину, которая не может контролировать собственные эмоции, она безжалостна, и акт убийства своих детей – это то, что идет вразрез со всем, что должна отстаивать мать, и именно это придает Медее чудовищный вид. Благодаря этому мифу, Медея стала символом, являющимся «анти-женщиной», которая не воплощает собой типичную женщину. Несмотря на то, что она любит своего мужа и своих детей, она все еще готова мстить и идти только вперед, совершая преступление. Из этого видно, что на протяжении всей линии мифа она не боится делать то, что хочет, чтобы получить то, что ей нужно. Она волшебница, и она использует свои силы, чтобы помочь своему мужу, но в то же время, когда он презирает ее – она не просто принимает свою судьбу такой, какая она есть, она готова заставить его заплатить за свое предательство.

Марина Уорнер, английский писатель, автор коротких рассказов, историк и мифограф, в своей книге говорит о мифах, которые увековечиваются через культурное повторение, осуществляющееся путем передачи информации различными методами, и один из них – миф о Медее. По ее словам, эти мифы принимали участие в создании современных образов мужской власти и современной борьбы за контроль над женщинами (1994: 13).

Уорнер подчеркивает, что женщина-чудовище вряд ли является чем-то новым. Идея о женской, неукротимой природе, которую необходимо обуздать, иначе она будет сеять хаос, тесно отражает антропоцентрические и мифологические встречи с чудовищами в греческих мифах (там же: 16). Греки олицетворяли телесные страсти и трагедии как женские, где они овладевают внутренним миром человеческого тела. Неуправляемая энергия в женщине всегда поднимает вопрос о материнстве и степени материнской власти; страх, что естественная связь исключает мужчин и ускользает от их контроля с помощью древнего мифа, который применяет различные средства защиты. Например, порядок в греческих трагедиях предписывает, что в цивилизованном обществе считается только отец, а мать действует только как инкубатор (там же: 18). Городской герой, представитель своей отцовской линии, а также культуры и города, подчиняет себе элементарных чудовищ, таких как гидра и Медуза, в то время как Тесей и Геракл сражаются с амазонками и покоряют их цариц (там же). Существует много других представлений о том, что женщины являются личиной зла и что они также противоречат всем представлениям о правильном женском поведении. Одним из самых известных мифических и чудовищных примеров по сей день является Медея.

Когда Ясон решает взять другую жену, более полезную для его нынешних амбиций, Медея, которая в конце концов предала и убила так много ради него, в отместку поворачивается спиной к тем, кого она любит. Ее материнство – это территория ее власти – всей власти, оставленной ей – и поэтому она наносит удар по Ясону там, где он наиболее уязвим, и где его досягаемость – и всех мужчин – самая слабая. Такова логика ее жестокости в культурном и социальном плане, что она извращает материнство, потому что материнство остается главным основанием ее власти. Среди плохих матерей она самая худшая; таким образом, она обращается к нашему времени, когда плохая мать всегда присутствует как проблема, как угроза, как оправдание, как приятное самооправдание и как политический аргумент. Женщины по-прежнему используют и злоупотребляют властью, которую они имеют как матери, потому что это то, что у них есть, или, как в случае с Медеей, то, что у них осталось. Трагедия Еврипида, написанная в пятом веке до нашей эры, познакомила Медею с детоубийцей и сделала эту ее сторону гораздо более узнаваемой, чем другие тексты, подчеркивающие ее очарование и в некоторых случаях ее человечность. [...] Но Медея-детоубийца противоречит самому основному критерию женственности – материнской любви (там же: 21).

Уорнер также упоминает, что в постмодернистском мире мифология Медеи работает не так, как раньше, например, пытаясь подчинить себе женщин и ввести их в свои стереотипные гендерные роли. На самом деле происходит обратный процесс, когда женщины становятся в основном матерями-одиночками, главами своих семей, при этом они все еще работают, принимают свое законное участие в жизни общества и яростно отрицают предписанные обществом гендерные роли (там же: 24-25).

Используя материнство, то есть женскую область, писатели-мужчины смогли создать женщину, которую считают чудовищем, и они пошли на то, чтобы заставить ее совершить преступление, убив своих собственных детей, потому что она не могла пассивно принять, что муж бросает ее ради своих собственных амбиций. Однако Медея не только олицетворяет «анти-женщину», но и воплощает то, что обычно воспринимается как «женственность»: ею управляют ее эмоции и иррациональность. Но с другой стороны, она также воплощает типично воспринимаемую «мужественность»: она целеустремленная и не подавленная. Она верна своему мужу, но не боится действовать против него, она использует свой мозг и свою логику, чтобы обмануть людей и добраться до своей цели. Медея, как мифологический персонаж, сама по себе сложна, и именно поэтому многие другие писатели на протяжении всей истории пытались переписать ее историю.

В современном мифе, как уже было сказано, каждый автор имеет право создавать свою собственную реальность, соединяя таким образом прошлое с настоящим. Это дает им возможность реконструировать знакомые всем персонажи в новом свете и передавать свои собственные идеи и представления о мире. Именно на этом и будет сосредоточен данный анализ: как Петрушевская и Улицкая создают свои собственные истории о Мееде и используют миф в своих интересах в сфере женской прозы.

4. Людмила Петрушевская: «Медея»

В следующей главе, будет определено место творчества Людмилы Петрушевской в контексте женской прозы 90-х годов XX века, и дан анализ того, как Петрушевская использует миф о Медее в своей короткой повести «Медея».

4.1. Творчество Людмилы Петрушевской

Как уже было сказано, Людмила Петрушевская принадлежит кругу женщин-прозаиков с начала 1990-х, чье творчество понимается как «женская проза». Но, один из самых интересных фактов тот, что она высказала свое нежелание активно участвовать в утверждении «женской прозы» как отдельного явления, который болезненно воспринимается таковым идеологами движения (Абашева, Воробьева 2007: 74). Литературу Петрушевской называют «асексуальной», благодаря ее публичным заявлениям о своей «непричастности» к женской литературе. Критики тоже рассматривают опыт Петрушевской как предшествующий «новой женской прозе», особенно из-за того, что прозу Л. Петрушевской можно считать «своего рода прототекстом или инвариантом женской прозы девяностых, где концепты новой женской прозы – значимость пола, телесности и бессознательного, мифологические проекции, и, главное, – утверждение автора-женщины именно через сферу писательства – проговорены с щедрой полнотой» (там же: 75).

В эссе «Paradigm Lost? Contemporary Women's Fiction» Хелена Госцило, английская писательница и профессор, утверждает, что у Петрушевской есть талант, который она использует, чтобы опрокинуть одномерные ожидания женского письма через пессимизм, нарушение приличий через физиологические детали и выдвижение запретных тем, таких как нимфомания и инцест. Особенно потому, что оптимизм считался должностью женщин, и только мужчинам было предоставлено право открыто и грубо рекламировать тело и его функции. Вот почему она использует свой уникальный язык. Когда речь заходит о рассказах Петрушевской, она обычно изображает психологическую грань существования и сплавляет этот мир с болезненным юмором и гротеском (Goscilo 1995: 219). Ее повествования фиксируют подбрюшье человеческих отношений – отвратительный поток желаний и страхов, где все имеет буквальную и

метафорическую цену. Ее героями управляют личные интересы, они впадают в деструктивное поведение, снимают с себя моральную ответственность, причиняют боль и страдают от нее в неразрывной цепи всеобщего насилия. Норма художественной литературы Петрушевской задается следующим: самоубийство, алкоголизм, проституция, аборт и нежеланные дети, воровство, физическое и психологическое насилие и т. д. (там же). Ее главные героини, как правило, женщины, чувствуют бремя отчуждения, трудностей, жестокого обращения с мужчинами и неконтролируемых обстоятельств. Их мир управляется эгоизмом между членами семьи и родственниками. Материнство – самое яркое моральное испытание для героинь Петрушевской, но они обречены на неудачу, а мужчины предаются алкоголю, изменам и обращаются к насилию. Романтическая любовь в ее рассказах – это не является выходом, потому что ее героини обычно сражаются за еду, кров, одежду и алкоголь. Госцило утверждает, что господствующая одержимость Петрушевской – это «нарушение психики», и поскольку она несет в себе табу предельного греха, она смещается на тело, поскольку не может быть представлена непосредственно (там же: 220).

Она связывает все это вместе, используя двусмысленность рассказчика и особый язык, цель которого замаскировать то, что является наиболее важным. Для Петрушевской откровение – это стержень, вокруг которого разворачивается ее повествование, но упущения, намеки и незамутненные аллюзии определяют ее повествовательный модус. Все скандалы, избиения, самоубийства и насильственные эскапады передаются «чудовищно спокойным повествовательным голосом, чья уклончивая, небрежная болтовня является стратагемой отклонения, переноса и избегания» (там же). Самым пугающим аспектом повествования является несоответствие между неумолимо множющимися ужасами и «ровным, бесцеремонным тоном репортажа», который сводит все к одному и тому же уровню банальности (там же). Розалинда Марш соглашается с этим утверждением и добавляет также, что Петрушевская изображает наиболее тревожных матерей и предполагает, что в некоторых своих рассказах она даже вызывает сильное соперничество между матерью и дочерью, предполагая, что роль женщины как жены и матери может вступать в острый конфликт (Marsh 2012: 1205).

Женщины Петрушевской рассматриваются через их традиционно заданные роли как матери, жены и дочери, однако она помещает их в мир крайностей, где она унижает героиню и иронизирует над этими ролями. Она использует женские персонажи, чтобы

изобразить распад общества вокруг нее, и она делает это безропотно, сливая знакомые литературные тропы с неожиданным ужасом. Любовь, ненависть и ревность – это средства, которые она использует для деконструкции привычного мировоззрения, и когда речь заходит о «Медее», она усиливает миф, используя все упомянутые нами способы повествования.

4.2. Анализ произведения «Медья»

Петрушевская дала своему рассказу простое название «Медья». Больше к нему ничего не добавлено, даже подзаголовок для расшифровки смысла названия произведения. Тем не менее, просто название, подобное этому, является достаточным для читателей, чтобы понимать, к чему ведёт эта история. Вспоминая миф о Мее и сознательно выбирая ее имя, Петрушевская опирается на античность как на культурный референт (Goscilo 1995: 103). Она не только использует имя Мееи в качестве социального комментария, но и метонимизирует человеческое состояние в своем коротком рассказе точно так же, как делает это греческая трагедия. Экзальтированный тон трагической обреченности у Еврипида и Сенеки, используемый для катарсиса, претерпевает радикальное изменение в крайнем мире Петрушевской. Петрушевская использует ассоциации с классическими мифами, чтобы передать «всю полноту переживаний, которые ее стиль, напротив, иронизирует и унижает» (там же).

В ее версии Мееи мы узнаем из диалога между женщиной-пассажем и водителем такси, что его психически неуравновешенная жена, доведенная до безумия его неверностью, убила его любимую четырнадцатилетнюю дочь. Он говорит, что из-за своей неспособности любить жену и из-за недостатка ласки и внимания, она поддалась ревности и мстительности, избавившись от своей соперницы, даже не осознав, что эта девушка тоже ее ребенок.

Петрушевская начинает рассказ в своем обычном тоне, представляя 73-летнюю бабушку, которая опоздала на поезд, чтобы встретиться с детьми в деревне, и была должна заказать такси. Бабушка является рассказчиком и разговаривает с водителем такси. Они болтают о том, что люди часто опаздывают. Здесь присутствует крайне интересная деталь: рассказчик добавляет описание внешнего вида водителя, и намекает на то, что эта бабушка уже знает, что с ним произошло что-то неладное:

Таксист был лет сорока, такого слабого типа, в ковбойке с потрепанными обшлагами. Слабый рабочий, по словам одного умершего голубого, гениального режиссера. Слабый рабочий или молодой слабый рабочий, пальчики оближешь: не сопротивляется. Глаза как бы с поволокой, прикрытые и небольшие. Портрет здесь важен для дальнейшего. Ввалившиеся щеки, но в такси потом не пахнет. Слабые рабочие обычно редко моются, по субботам, и по субботам же совокупаются, после бани. Стало быть, этот не таков. Но дело не в том. (Петрушевская 2001: 118)

Такие банальные намеки, которые обычно читатель пропускает, являются самыми важными для повествования, потому что после этого, они в совокупности утверждают, что опаздывать или жаловаться на водителей не является чем-то очень страшным, и в качестве контраста, бабушка шокирует следующим страшным рассказом:

Знакомая рассказала про свою однокурсницу, она поехала с двумя детьми к свекрови в Сибирь. Зима, морозы, младший мальчик годовалый заболел пневмонией, больницы нет, она его повезла на станцию, сели в поезд, там он по дороге умер. Привезла мертвого мальчика и живую девочку пяти лет. Муж встречал на вокзале, увидел такое дело, избил жену, сломал челюсть, попал в тюрьму на четыре года. Она осталась одна с девочкой, сама не работала. Стала подрабатывать в газете, писала всякие мелочи. Рублей сорок — пятьдесят штука. Поехала с дочерью за деньгами в редакцию, а дело шло к закрытию. Дочка упиралась. Она ее волокла и уже в вестибюле редакции дала девочке пощечину и попала по носу. У девочки пошла кровь. Вахтерша вызвала милицию. Девочку отобрали и лишили мать родительских прав. Все. На суде объявили ее психически ненормальной и недееспособной. Все. (там же: 119)

С помощью первой ужасной истории мы получаем представление о том, к чему ведет основная сюжетная линия. Данную ситуацию можно рассматривать как знакомство с психически больной женщиной, которую повседневно описывает Петрушевская. Не только это, но и то, что здесь подчеркивается, — это семейное несчастье, вызванное смертью ребенка. Более того, мать можно рассматривать как человека, который не только терпит боль, но и причиняет ее, что не редкость для матерей Петрушевской. Госцило утверждает, что ее «самые запутанные и тревожные истории изображают матерей в роли судей и палачей» (Goscilo 1995: 105). Уже в этом случае мы

можем видеть разрыв отношений между матерью и ее ребенком. Принимая во внимание миф о Медее и тот период времени в России, когда детей часто брали в приемные семьи, можно сказать, что Петрушевская дает социальный комментарий об обществе, в котором они живут. Кроме того, Петрушевская также упоминает насилие, которое стало результатом смерти их ребенка. Отец даже не думал о том, чтобы отказаться от использования силы, для того, чтобы показать свои эмоции. Он использовал тот факт, что он был мужчиной, чтобы избить свою жену, которую он считал ответственной за смерть их ребенка. Еще раз миф о мужчине, убившем «демоническую» женщину, показан в этом рассказе через повседневный тон Петрушевской.

Однако, несмотря на эту историю, рассказчик Петрушевской продолжает свой внутренний монолог об окружающем, что является еще одним типичным элементом, который автор использует, чтобы скрыть и замаскировать ужасы, которые должны последовать. С помощью простого предложения рассказчика «спать хочется» (Петрушевская 2001: 120), снова начинается диалог, и водитель продолжает, что он уже месяц не спит, и что лекарство ему не помогает, а также говорит: «А я вот мучаюсь виной. Я виноват» (там же), и объясняет, что умерла его дочь, и что он «подготовил это» (там же). Интересно, что он не добавляет контекста, напротив, бабушка высказала мнение, что, может быть, ему кажется, что он виноват и опять припоминает другую историю:

У меня есть знакомый, у него сын повесился, двенадцати лет. Позвонил ребятам: приходите, я вешаюсь, — а они не пришли. Он и повис. Мать пришла потом. Она не могла плакать. И отец не мог. (там же: 121)

Кажется, что вместо того, чтобы раскрыть самое большое преступление в этом рассказе, Петрушевская заставляет рассказчика вспоминать одну трагедию за другой, разоблачая как абсурдность «идеальной семьи», так и стоящую за ней русскую пропаганду. Петрушевская потихоньку разрушает и идеальную картину о семейной жизни, которую все еще пыталась привить власть. Она хочет показать, что идеальной семьи не существует, и что реальность государства сильно отличается от той, о которой говорят в средствах массовой информации.

Кроме того, Петрушевская через диалог акцентирует внимание на том, что жена водителя находится в психушке, но вновь, бабушка и водитель меняют тему. Однако

бабушка оказалась любопытной женщиной, и чтобы узнать о том, как умерла дочь водителя, решила рассказать следующее:

— Знаете, — говорю я, — у Андерсена есть такая сказка. Не входит в сборник для детей. У матери умер ребенок. Мать пошла к Богу и говорит: отдай мне моего ребенка. Бог отвечает: пойдём в сад. Пошли. Там на одной грядке растут тюльпаны. Бог говорит: это будущие жизни родившихся детей, один из них твой. Посмотри в них: захочется ли тебе такой жизни для твоего ребенка? Она посмотрела, ужаснулась и сказала: ты прав, Господи. (там же: 122)

Петрушевская упоминает религию в качестве элемента отвлечения внимания, но поскольку водитель не верит в жизнь после смерти, для него нет утешения. Его заикленность на собственной вине открывает вопрос о мужской вине в смерти дочери. Хотя убийство совершила его жена, он чувствует себя виноватым. Особенно потому, что, как он говорит, она была не только его дочерью, но и другом. И что еще хуже для него, он почувствовал, что между его женой и дочерью что-то не так, за пять дней до того, как ее «зверски убили» (там же). Рассказчик даже упоминает, что если причина убийства была та, что он «позволял себе с другими женщинами, то страшнее всего страдают не жены, а дочери» (там же: 125). Факты, подтверждающие факт, что ребенок стал жертвой их супружеских проблем, следующие: его жена один раз пошла на него, сжав кулаки (там же: 126), но и муж отдалился от жены последний год. Кроме того, он ее «Совсем не любил, только дочку. Не было такого контакта» (там же), она не работала, и у ее была депрессия – а он, как ее муж, не клал ее в больницу.

Жена, которую описывает водитель – типичная психопатка Петрушевской, страдающая психическим заболеванием. Она не только больна и безработна, но и не любима мужем и видит в собственной дочери того, кто крадет любовь ее мужа. Все ее 'героини' отклоняются от обычных линий повествования, которых придерживается большинство женских персонажей. И Петрушевская использует парадигматическую семью, которая действует как организующий троп для человеческой связи, которой явно не хватает ее вселенной. «Чтобы установить отсутствие связей, которые смягчили бы индивидуальное отчуждение, Петрушевская упаковывает свои нарративы с извращениями того, что обычно уравнивается ожидаемыми и желательными стандартами ролевого поведения» (Goscilo 1995: 104). Супруги в ее рассказах любят, ненавидят, бьют, обманывают и сводят друг друга с ума, и это также является частью

такого короткого рассказа. Более того, поскольку члены семьи находятся в постоянном конфликте друг с другом, традиционный идеал семейного дома как святилища перерастает в дом ужасов. Матери Петрушевской воспринимаются как «неестественные» из-за того, что они используют свою власть, чтобы наказать своих детей и всех вокруг них, они калечат и душат потомство, которому они дали биологическую жизнь, они также унижают их, не позволяя им независимо существовать или иметь независимый голос. И в данном случае эти матери также являются зеркалом тоталитарного советского государства (там же: 105).

Умирающие дети, психически больные женщины, мужчины, которые не берут на себя никакой ответственности – вот стержень творчества Петрушевской. Именно по этой причине Медея и ее семейная катастрофа стали идеальным фоном для создания собственного социального комментария. Петрушевская показывает, что миф существует в обществе, которое ее окружает, а боль, вызванная разрушенными семейными узами, очень реальна и прикрывается пропагандой. Петрушевская усиливает стереотип «антиженщины», но она также объясняет описанными ситуациями, почему происходят такие вещи как насилие, убийства и самоубийства. Петрушевская ни в коем случае не сексуализирует женщин в своем рассказе, и это может быть причиной того, что рассказчиком является бабушка, и Петрушевская определенно хочет показать, как мужчины злоупотребляют своей властью над женщинами, и что в акте мести женщины могут вернуть себе эту власть.

Ее трагический взгляд на существование соответствовал атмосфере в России, где в то время оптимистические мифы об идеальной счастливой семье и тепле домашнего хозяйства вытесняются в СМИ и мир, поскольку действительность была чем-то совершенно иным. Петрушевская была среди людей, недовольных тем, что материнство было в центре пропаганды, что привело к ее отказу от систематических убеждений, которые были возложены на людей. В то время, когда она работала против кампании, которая пыталась помочь победить демографический кризис, спонсируемые правительством издания неохотно печатали произведения, подчеркивающие «не очень идеальные семьи», однако ей удалось найти свою аудиторию, и ее героини современной русской фантастики, такие как Медея, Иокаста и Ниоба, получают свою собственную жизнь, «со всеми ее бессмысленными ужасами, потрясениями и неизбежными муками», что является самой сутью греческих трагедий (там же: 113).

Здесь появляется вопрос и, возможно, даже утверждение, что каждая женщина потенциально способна быть Медей, если она сама этого хочет. Однако, с другой стороны, судьба каждой ли женщины идет по пути Медеи, если та угнетена обществом и страдает психическим заболеванием?

5. Людмила Улицкая: «Медея и ее дети»

В следующей главе будет рассмотрено творчество Людмилы Улицкой в контексте женской прозы 90-х годов XX века, и проведено исследование по теме того, как Улицкая использует миф Медеи в своем романе «Медея и ее дети».

5.1. Творчество Людмилы Улицкой

Людмила Улицкая, как и Л. Петрушевская, находится в кругу женщин-писательниц, которые, по мнению критиков с начала 1990-х, пишут о женщинах, и чье творчество понимается как «женская проза» (Абашева, Воробьева 2007: 73).

Что касается творчества и текстов Л. Улицкой, они приобрели широкую известность в России, но помимо этого были также переведены на множество иностранных языков, включая французский, немецкий, китайский и английский. Ее произведения печатаются одновременно в России и Германии, а из-за своих романов она получила такие премии, как французскую премию «Медичи» за повесть «Сонечка», премию «Смирнофф-Букер» для романа «Казус Куццкого», а ее другие романы стали одними из самых успешных и читаемых в мире (там же: 101).

Творчество Л. Улицкой часто называется «женским письмом», которое стало литературой для всех. В то же время оно является практически единственным примером, по словам критиков, качественной и серьезной «женской бытовой литературы». Кроме того, критики никак не могут прийти к согласию о двойственной стороне ее творчества: вопрос такой – серьезная ли это или сугубо гламурная женская проза? (там же) Но одно предельно ясно – Улицкая в своих произведениях успешно использует приемы «женского письма» начала 1990-х гг., как автобиографичность, телесность, проблематика отношения мужчины и женщины, самоидентификация женщины. Она также пользуется приемами субъективности и биографичности, чтобы рассказать о некоторых чертах своей биографии как, например, факт, что она по образованию биолог-генетик, и большинство ее героев медики, биологи, химики и т. п. (там же: 102). Также, она пользуется приемом искренности, чтобы создать увлекательное повествование, которое ведется от третьего лица нарратора в разговорной-публицистической манере. В

основе ее сюжетов часто лежит или бытописание отдельной семьи (революция, войны, репрессии...) или ответственно осмысленная проблематика семьи, рода, пола, болезни, смерти – центральная для всех ее произведений, включая и роман «Медея и ее дети». Для Улицкой семья – это мир, и как свойственно женской прозе, мистически или мифологически освещается тема семьи, и часто мифы предстают под совершенно другим углом (там же: 103).

Но, как бывает обычно в женской прозе, семьи в произведениях Л. Улицкой представлены не в традиционном понимании. Они рушатся на глазах читателей, но в то же время, в отличие от женской прозы 1990-х, семья – сообщество благополучного существования героев в «рамках абсолютно свободного родства людей, близких по духу» (там же). Тема отношений мужчины и женщины как тема власти также четко обозначена в ее произведениях. Мужчины часто проявляют свое мужское господство, но это противостоит женскому миру, и часто их совместная жизнь оборачивается крахом. Несмотря на это, герои Улицкой не обозначаются как 'плохие', они все 'хорошие', и все конфликты разрешаются мирным путем (там же: 104). В этом случае ясно, как проблематика ее творчества отличается от проблематики прозы других женщин-писательниц 1990-х. Разница заключается в том, что в их произведениях разрешения конфликтов нет, но это не значит, что в произведениях Улицкой нет телесности, напротив она ее не боится. Она описывает сцены изнасилования, физиологии человека, аборт, лабораторные опыты. Женская телесность Л. Улицкой «лишена магии, живой теплоты, души», из-за того, что она показывает «атлас женского тела» (там же: 105). Самое лучшее описание женской героини Л. Улицкой, дают Абашева и Воробьева в следующем абзаце:

«Поскольку Л. Улицкая опирается все-таки на «счастливое» женское, проблема самоидентификации женской героини в произведениях писательницы решена традиционно: героиня отталкивается от мужского, рационального, но становится двойником мужчины.» (там же: 106)

Улицкая прибегает к использованию традиционных стереотипов и повторяет их в своих работах, чтобы заинтересовать читателя. Ее персонажи играют важнейшую роль в раскрытии культуры, стереотипов и скрытых мотивов. Ко всему прочему, Улицкая пользуется гендером мужского и женского, чтобы отметить, что они не являются

фиксированными для одного пола. Также, она часто заменяет гендерные роли в своих произведениях, чтобы пояснить, как происходит процесс их укреплений.

5.2. Анализ романа «Медея и ее дети»

Начиная с названия романа, Л. Улицкая делает смелое заявление: она говорит о Медее и ее детях, четко проводя эту линию от первоначального мифа, где в центре находятся Медея, ее возлюбленный и предательство, которое заставляет Медею убить своих детей. Здесь Улицкая дает намек на то, что для нее Медея и ее дети будут в центре внимания романа. Более того, у Улицкой есть не одна сюжетная линия, и не только Медея является главным героем, хотя все вращается вокруг нее, как будто она является центральной фигурой жизни персонажей романа. Она подобна очагу, где собираются все члены семьи Синопли, но в то же время она – единственный человек в семье, которому все «поклоняются». С этим чувством связан тот факт, что Медея для всех них как мать, и с самого начала романа ясно, что в этой семье женщины действительно обладают властью управлять остальными. В это же время центром матриархата является сама Медея.

У Медеи Мендес, изображенной Л. Улицкой, проявляются разные сходства и различия с античной Медеей. Что касается имени и происхождения Медеи Мендес, она носит греческое имя и «осталась последней чистопородной гречанкой в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственной Элладе таврических берегах», (Улицкая 2004: 5) но не только это связывает ее с античной Медеей. Медея Мендес и своим внешним видом намекает на мифическую богиню: «хорошее лицо ей досталось, и рост хороший, и сила и красота тела» (там же: 34), к тому же, у нее были и «рыжие волосы, чрезмерный рост и чрезмерный рот», большие руки и мужской размер обуви (там же: 34). Ее мифологический взгляд и присутствие подкрепляет и тот факт, что для местных жителей Медея «давно уже была частью пейзажа» (там же: 6), и она, можно сказать, наблюдает за Поселком, как божество. Не только люди способствовали созданию этого мифического персонажа Медеи Мендес, но и окружающая их природа, включая землю: «Крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей свои редкости» (там же: 7), и море: «И бухточки, и морские камни пережили множество имен, но в последние десятилетия их все чаще называли Медийными» (там же: 66). Отношения

между Медеей и природой были взаимными. Она часто ходила на природу и собирала разные плоды земли: «Вся округа, ближняя и дальняя, была известна ей, как содержимое собственного буфета» (там же: 6), и одновременно любила и море, потому что «Медя родилась на морском берегу и знала здешнее море, как деревенский житель знает свой лес: все черты воды, ее переменчивость и постоянство, цвет, меняющийся с утра до вечера, с осени до весны, все ветры и течения вместе с их календарными сроками» (там же: 61).

Еще одна связь между античной и Медеей Л. Улицкой заключается в наличии обладания чудесными способностями. Античная Медя была волшебницей, а у Медеи Мендес способность видеть ночью: «...исключительная способность к ночному видению, которой, между прочим, обладала и Медя» (там же: 8), и у Медеи тоже и дар 'всеведения': «она многое замечала в жизни своих молодых родственников такого, о чем они и не подозревали» (там же: 44), включая ее дар узнавать о тайных встречах между ее племянницей и разными мужчинами. Этот дар был развит настолько, что она в мельчайших деталях могла увидеть все, что было скрыто от обычного глаза, но она никому не рассказывала об этом, потому что она не любила вмешиваться в чужую жизнь. Однако, это не значит, что она знала все, что происходит в жизни ее семьи. Несмотря на то, что у Медеи есть некоторые связи с греческой Медеей, Улицкая дает ей свою собственную личность, мнения и жизнь, что позволяет Медеи Мендес рассказать собственную правду о своей личности как женщины и ее отношениях с другими женщинами и мужчинами в семье.

Что касается семьи Медеи Мендес – это очень трагичная история. В 1916-ом году погиб ее отец на корабле «Императрица Мария», а на девятый день после смерти отца Георгия, умерла ее мать и ребенок, которого она родила. Из детей, их осталось тринадцать, пятеро было старших, а семеро младших от Медеи. Последней же было 16 лет, когда ее родители умерли. Филипп и Никофор, которые были в войне, погибли после смерти родителей, следы Афанасия затерялись, Мирон (10 лет) умер от быстрой и непонятной болезни (там же: 26-27). И трое мальчиков были у Медеи, о которых она заботилась. Уже тогда Медя показала свою любовь к детям, несмотря на то, что она не могла родить своих. Улицкая пишет, что Медя была частью семьи, у которой не получилось «произвести на свет хоть самого малого ребеночка» (там же: 6). В связи с этим, писательница решает определенным образом выстроить ее судьбу. Но, с другой стороны, Улицкая награждает ее большим числом племянников и племянниц, за

которыми он вела «свое тихое ненаучное наблюдение. Считалось, что она всех их очень любит.» (там же: 7), и продолжает: «Какова бывает любовь к детям у бездетных женщин, трудно сказать, но она испытывала к ним живой интерес, который к старости даже усилился.» (там же) Улицкая не создает того персонажа, которого следует жалеть. Несмотря на то, что Медея не может иметь детей, Улицкая ни разу не упоминает о том, что она недостаточна для женщины, что полностью противоречит пропаганде, распространяемой в Советском Союзе. Тот факт, что у Медеи нет детей, не лишает ее индивидуальности, она все еще продолжает жить своей жизнью так, как хочет.

Улицкая утверждает, что, хотя семейная история Медеи тесно связана с государством, сама Медея находится вне его:

«У вас все мировое зло – советская власть. А у нее одного брата убили красивые, другого белые, в войну одного фашисты, другого – коммунисты. Для нее все власти равны. Дед мой Степанян, аристократ и монархист, денег послал осиротевшей девочке, послал все, что тогда в доме было. А отец женился на матери...пламенный, извините, революционер... женился по одному Медеиному слову – Леночку надо спасать... что для нее власть? Она верующий человек, другая над ней власть. И не говори никогда, что она чего-то боится...». (там же: 43)

Вполне возможно, что Улицкая показывает свое отношение к правительству в этом случае, и это не кажется необычным. Здесь намного важнее то, что она ставит правление матриархата Медеи вне государства, еще раз доказывая, что ее Медея не похожа на древнюю, где она пытается захватить власть для себя и своего мужа. Просто существуя и воплощая в себе как мужскую, так и женскую энергию, Медея Синопли способна прожить свою жизнь именно таким образом, которым ей хочется.

С другой стороны, Медея как персонаж также является женщиной, которая работает в больнице, зарабатывая этим на жизнь, и даже не выходит замуж, пока ей не исполнится 30 лет. Впрочем, ее саму это не беспокоит. Она самостоятельная женщина, которая выходит замуж за мужчину, который, как она сама сказала: «боится мужчин» (там же: 50). Она была медсестрой, а ее муж Самуил – дантистом. Кроме того, Улицкая создает персонаж Самуила, который резко контрастирует с Медеей, как снаружи, так и внутри. Он был некрасивым человеком: «Из миловидного ребенка вылупилось нечто

несуразное, с круглыми, слегка нависающими бровями и длинным подвижным носом» (там же: 46) и у его были разные заболевания. У главных героев сопоставляются внешность и телесное здоровье. Поскольку Медея представлена как богиня, Самуил ее полная противоположность. Он определенно не типичный герой мужского пола, который обычно увековечивается в мифах, и он не Ясон для мифической Медеи. Улицкая не только создает очень сложный характер Медеи, но и создает нетипичный сложный характер Самуила, который используется как инструмент для демонстрации того, что даже если у него была профессия «профессионального революционера» (там же: 55), и что он был частью ЧОН-а в 1920-ом году, а потом и партии, он тоже был в санатории. Он был «нервно слабый» (там же: 57), и сказал Медеи, что, когда он с ней, то не чувствует страха, поэтому и должен на ней жениться. Когда он ей сделал предложение, Медея «пребывала в полнейшем равнодушии» (там же: 56), ей было 29 лет, она «многие годы с презрением отвергала разного рода редкие мужские предложения» (там же), но в конце они поженились, и «брак их оказался счастливым от первого до последнего дня» (там же: 58). В отличие от Ясона и Медеи, Самуил и Медея Мендес жили вместе счастливо до дня его смерти, в совокупности прожив 22 года брака.

Насколько Медея не была обременена ни браком, ни вдовством, доказывает следующее предложение: «Вдовство ее было прекрасно, ничем не хуже самого замужества» (там же: 45). Медея олицетворяет спокойствие, логику и рациональность, в отличие от своего мужа, который находится под властью своих эмоций, страха своего слабого тела и ума. Самуил тоже знал, что Медея из них двоих была сильнее, чем он: «Женившись на Медее, он прикрылся от вечного страха ее мужеством» (там же: 156). Интересно также, что Улицкая никогда не упоминает сексуальность, когда речь заходит о Медее. Можно даже сказать, что ее можно воспринимать как «асексуальную» женщину, что еще больше показывает ее связь со «статусом» богини.

Ее рассудительность и спокойствие подчеркиваются ее реакцией на измену мужа с собственной сестрой Сандрой. Более того, даже узнав, что одна из детей Сандры – дочь Самуила, она не сделала того, что сделала греческая Медея. Медея узнала правду о своей сестре и мужу после его смерти, но несмотря на то, что она: «Мужем она была оскорблена, сестрой предана» (там же: 174), но «ни слова, ни одного слова не сказала Медея о своей горькой обиде» (там же: 187) и «Сандрочке не позвонила. Никогда.» (там же: 188).

Ее сестра – еще один персонаж, которого Улицкая вводит в историю жизни Медеи и показывает жизнь Сандры параллельно с жизнью Медеи. В отличие от Медеи, которая «прожила свою жизнь женой одного мужа» (там же: 45), у Сандры было больше одного мужчины, с которыми у нее было несколько детей. Она начала флиртовать с мужчинами и вступать в отношения, пока училась и работала. Ее первый роман был с научным сотрудником из Харькова, потом, когда он уехал, появился геолог, но, когда этот роман закончился, она завела новый роман с братьями-близнецами – но она не заметила когда первого заменил другой (там же: 77). Ее первый брак был с Алексеем К. Миллером, который работал вместе с ней на Карадагской станции, он был женат. Однако это их не остановило, и через два месяца она была беременна. Алексей бросил свою жену, и они стали жить вместе в Москве (там же: 82-83). Но Сандра не остановилась на первом браке, который закончился скандально, когда Алексей ее бросил ради исполинского Герасима (там же: 112).

После этого брака у нее были многие другие любовные романы, но однажды она вышла замуж за военного, Евгения Китаева, и во время их брака, родила дочь ее любовника. После смерти Евгения она родила последнюю дочь – Нику, но никто не знал кто отец этого ребенка. Что касается отношений между Сандрой и ее детьми, она их любила, и была теплой, хорошей матерью и умелой хозяйкой: «Он видел здесь не страх и почтение к родителям [...] а веселую любовь детей к матери и теплую дружбу между всеми» (там же: 116). Дети не мешали ее личной жизни, и несмотря на то, что у ее детей не было отца, они не были помехой для супружества Сандры с ее последним мужем Иваном Исаевичем Пряничковым. До того момента она была легка на любовь, обожала блеск, легкомысленно вступала в отношения и смотрела на них как на эпизоды в ее жизни, но все это изменилось когда познакомилась с Иваном. Первый подарок он сделал не ей, а Нике – этот подарок был для их дома, и после этого Сандра «открывала все новые и новые [его] достоинства» (там же: 118). После трагичной смерти ее сына Сергея и его жены, «их отношения как будто навсегда остались освещенным этим трагическим событием, да и сама Александра, казалось, уже не способна была радостью праздновать свою жизнь, как делала от самой юности, невзирая ни на какие обстоятельства войны, мира или вселенского потопа» (там же: 122).

Улицкая описывает Сандру как очень легкомысленную женщину, которая не думала о последствиях своих действий, для нее брак и отношения с мужчинами представляли что-то забавное и интересное, но, с другой стороны, она любила своих

детей и заботилась о них. В отличие от Медеи, она жила свободно и не беспокоилась о правилах «правильного» поведения женщин в русском обществе. Но, когда произошла трагедия, она изменила свое поведение – Улицкая указывает на то, что идентичность меняется, и что женщина способна изменить себя из-за боли и трагедии. Она все еще сложная женщина - женщина, которая спала с мужем своей сестры, но также способная взять на себя ответственность за заботу о своих детях и внуках. Она ни плохая, ни хорошая, ее нравственность иногда сомнительна. Особенно потому, что, будучи младшей сестрой Медеи, она всегда рассчитывала на ее присутствие, как, например, когда была беременна Сергеем, и когда Алексей не был с ней, а решал свои отношения с первой женой, она думала была безмятежной, потому что была уверена, что: «Медея возьмет на себя и этого ребенка, как взяла когда-то саму Сандру с братьями» (там же: 82).

Понятно, что Сандра – не Медея, она не придерживается общепринятых правил правильного поведения и принимает плохие решения, но именно это и хочет отметить Улицкая, изображая эту женщину. Сандра способна на любовь, предательство и помощь, когда это необходимо сделать. Она не идеальная женщина, она женщина с недостатками, ее собственными амбициями и ее собственной волей, однако это не уменьшает ее любви к своим детям и своей семье. Когда от нее требуется забота о внуках, она ее проявляет. И потеря ребенка не делает ее жестокой, она только заставляет ее взять на себя большую ответственность за свою собственную жизнь и жизнь своей семьи.

Однако Сандра – не единственный женский персонаж, который берет свою сексуальную свободу в свои же руки:

«Молодые женщины с малолетними детьми приезжали обычно в начале сезона, их работающие мужья проводили здесь недолгое время, недели две, редко месяц. Приезжали какие-то друзья, снимали койки в Нижнем Поселке, а по ночам приходили тайно в дом, стонали и вскрикивали за Медеиной стеной. Потом женщины расходились с одними мужьями, выходили за других. Новые мужья воспитывали старых детей, рожали новых, сводные дети ходили друг к другу в гости, а потом бывшие мужья приезжали сюда с новыми женами и новыми детьми, чтобы вместе со старшими провести отпуск.» (там же: 45)

Из этого абзаца заметно, что считалось нормальным. Женщины в этой семье не обращали внимания на традиционное определение того, что считалось семьей как таковой в Советском Союзе. Для них мужчины не были главным в их жизни, и они не обязательно были нужны для воспитания детей. Улицкая в очередной раз комментирует патриархальное общество и его потребности в том, чтобы женщина была верной и любящей матерью. Более того, Улицкая ломает стереотип женской пассивности. Для нее женщины активны в создании своей собственной судьбы, будь то их домашняя жизнь или их работа. Женщины в семье Синопли, в отличие от мужчин, являются воплощением эмоций, логики, рациональности и активности вместе. Они не связаны с мужчинами в своей жизни. Улицкая подчеркивает эту мысль, вводя в роман персонажей Ники и Маши.

Ника, дочь Сандры, определенно была похожа на нее во многих отношениях. Когда ей было всего 16 лет, она начала привлекать к себе мужское внимание: «Телефон звонил день и ночь [...] но Александра, казалось, и сама получала удовольствие от Никиных успехов» (там же: 136). У нее началась бурная жизнь, и в конце девятого класса завела «увлекательный роман с молодежным поэтом» (там же), а после этого бросила обучение в театральном-художественном училище. Через год она была «более или менее замужем» (там же: 137). В отличие от матери, Ника очень рано вышла замуж, родила дочь Катю, и очень быстро развелась. Как и Sandra, Ника «обеими руками гребла к себе удовольствия, большие и малые, а горькие ягоды и мелкие камешки легко сплевывала, не придавая им большого значения» (там же: 136), и «как охотник, чужла любовную дичь, даже и чужую» (там же: 71). В персонаже Ники бросается в глаза то, что она является охотником за отношениями с мужчинами. В Нике соединяются «мужественность» и «женственность», потому что она пользуется своими «женственными» преимуществами, чтобы добиться своей добычи:

«А Ника занималась любимым делом обольщения, тонким, как кружево, невидимым, но осязаемым, как запах пирога от горячей плиты, мгновенно заполняющий любое пространство. Это была потребность ее души, пища, близкая к духовной, и не было у Ники выше минуты, чем та, когда она разворачивала к себе мужчину, пробивалась через обыкновенную, свойственную мужчинам озабоченность собственной, в глубине протекающей жизнью, пробуждала к себе интерес, расставляла маленькие приманки, силки, протягивала яркие ниточки — к себе, к себе». (там же: 109)

Однако, несмотря на то, что она развелась, вышла замуж снова и не рассматривала супружескую измену как проблему, у нее также была и другая сторона. Точно так же, как Медея для Сандры, она была как мать для своей племянницы Маши, после того как Сандра взяла ее в свой дом. Даже сама Ника сказала Сандре, что: «видимо, потратила весь первый материнский пыл на племянницу, потому что никогда не испытывала к своим детям такой трепетной любви, такого полного принятия в сердце другого человека, как это было в первые годы жизни Маши в их доме» (там же: 135).

И снова Улицкая создала очень сложного персонажа – Нику. Независимая женщина, у которой нет мужчины в качестве центра своей жизни, мужчины существуют для того, чтобы быть использованными и приносить маленькие удовольствия. Ника заботится о своих двух дочерях, Кате и Лизе, а еще больше - о Маше. Но опять же, как и в случае с Медеей и Сандрой, Ника и Маша оказываются в любовном треугольнике с мужчиной по фамилии Бутонов, и опять у Ники нет проблем с тем, чтобы делить мужчину со своей племянницей. В отличие от Ники, Маша глубоко переживает за Бутонова и видит совершенно иную картину, когда речь заходит о ее собственных отношениях с Бутоновым.

Через их отношения Улицкая также показывает и рисует характер Маши. Маша – внучка Сандры, дочь ее сына Сергея. Однако из-за автокатастрофы и трагической гибели родителей Маши ей пришлось жить с бабушкой и дедушкой-Верой Ивановной и Петром Степановичем. Вера Ивановна винила Машу в смерти дочери и годами жестоко обращалась с ней, вплоть до того, что Маша в детстве пыталась покончить с собой: «Она рванулась, спрыгнула с кровати, в странном состоянии между сном и явью придвинула стул к подоконнику, влезла на него и дернула шпингалет с невесть откуда взявшейся силой. Первая рама открылась. [...] и она соскользнула с подоконника вниз, даже не успев почувствовать ледяного прикосновения жестяного фартука [...] и она мягко выпала на заваленную снегом балюстраду десятого этажа» (там же: 131). Маша – это персонаж, через которого Улицкая рассказывает о душевных болезнях и искусстве. Как ни странно, после этого случая Маша казалась "в порядке". Она начала писать стихи и даже, будучи очень молодой, вышла замуж. Однако в тот момент, когда она встречается Бутонова, ее навязчивая сторона оживает, и она готова рискнуть всем ради этих отношений. У Маши есть семья, и ее отношения с мужем больше на платонической стороне, но они всегда были честны друг с другом, когда речь заходила о частной жизни. То, что произошло с Бутоновым, показало как уязвимую сторону Маши, так и ее сильную сторону. Она не

хотела отказываться от него потому, что смотрела на это как на самые романтические отношения. Для Маши все было как в фильме, она играла здесь роль наблюдателя: «Маша видела себя сидящей на круглом табурете, как будто сама находилась чуть правее и позади, видела Бутонова [...] Все приобретало кинематографический охват и одновременно кинематографическую приплюснутость» (там же: 142). Интересно, что рассказчик в следующем абзаце подчеркивает, что она умная, образованная, читает Бердяева и Флоренского, комментирует Библию, Шекспира и Данте и говорит по-английски и по-итальянски (там же). Чтобы сделать акцент внимания на том, что внутри нее смешались разные увлеченности, и что она, как женщина, может как любить страстно, так и логично оценивать творчество. С другой стороны, несмотря на весь ее интеллект, она не умеет контролировать эмоции, которые испытывает к Бутонову. Вопрос, который может быть затронут здесь, заключается в том, смогла бы она сделать это, если бы она не прошла через травму, нанесенной своей бабушкой, словесно оскорбляющей ее и пытавшейся покончить жизнь самоубийством. В конце концов, Маша не выдержала разлуки с Бутоновым, и это стало ее трагедией.

В отличие от Ники, которая смотрела на Бутонова как на очередную игрушку, Маша не могла сделать то же самое. Когда ее муж Алик пришел к ней с известием о том, что они уезжают в Америку, весь ее мир рухнул. Улицкая показывает, как ее психическое здоровье постепенно ухудшается, от бессонницы до галлюцинаций, как она пытается медленно ввести читателей в сознание психически больного и неуравновешенного человека. А в ее случае даже психиатр не мог ей помочь, даже любви мужа и большой семьи было недостаточно. В конце концов, она стала жертвой собственного мозга и заболевания. Ей удается спрыгнуть с балкона, и она заканчивает то, что начала много лет назад. Улицкая сумела изобразить, как близка она была с Никой, объяснив, что любит ее как родную дочь, но также смогла показать, что такой тип отношений не означает, что не будет боли и осложнений, введя Бутонова в их жизнь. Хотя Маша и пыталась разобраться в любовном треугольнике, и старалась быть верной мужу, в конце концов у нее ничего не вышло. Она поддалась своим инфантильным представлениям о настоящей любви, и это закончилось трагедией. Ничто и никто не мог спасти ее, травма оставила ее неспособной вести полноценную жизнь.

Как было сказано в самом начале анализа, Медея Улицкой – это не только про Медею. Медея – это центр, вокруг которого все вращается, ее дом в Крыму – это место, где происходит большая часть романа, и мы узнаем всех персонажей. Данный роман

является социальным комментарием обществу, матриархату и сложности женских персонажей. Ясно, что Медея – мать для всех своих племянниц и племянников, несмотря на это, ее считают богиней, потому что она видит все и, кажется, знает больше, чем показывает. Улицкая конструирует микрокосм, в котором женщины являются центром, мужчины не являются устойчивой точкой в их жизни, а гендер не подчиняется привычным правилам. Женским персонажам дозволено делать со своей жизнью все, что они хотят без какого либо осуждения, а когда речь заходит о других членах семьи, даже религия, сексуальность и правительство не могут разрушить их семейные узы. Медея Улицкой – «анти-Медея», она терпелива, любвеобильна и заботлива, но это не значит, что у нее нет принципов. Она верная, богобоязненная женщина, но она также столична, ожидает, чтобы в ее доме соблюдался порядок, и требует уважения. Ее сестра и племянницы отличаются от нее, но она принимает их образ жизни. Сандра, Маша и Ника – это прототипы свободных женщин, которым все равно, что делают мужчины в их жизни, лишь бы у них была своя свобода. Хотя они также попытались создать свои собственные версии семей. Как и мужчины, они зарабатывают собственные деньги, они меняют партнеров, но, вопреки всему, также используют логику, знания и свою женскую сторону, чтобы заполучить желаемое. Улицкая говорит в своем произведении о трагедии, психическом заболевании и о том, как люди по-разному реагируют на него. Она не оправдывает ничье поведение, но и не комментирует его. Она просто рассказывает историю такой, какая она есть. И именно благодаря этому ей удалось построить свою собственную версию ориентированной на женщин вселенной, где нет предела тому, как могут выглядеть пол и семья в современном обществе.

Заключение

На основе теоретических источников был определен миф как часть культуры, из чего следует, что он является ее продуктом и отражением. В современном мире существуют разные определения термина миф, но самое важное, что удалось понять – это то, что миф имеет определенную ценность в культуре, и что у него есть способность превратить историю в природу. Это значит, что миф является одной из реальностей культуры, вопреки тому, что невозможно найти его универсальное определение.

Что касается связи между мифом и литературой – она очень узкая. Миф является источником развития литературных форм, как сказки, героического эпоса, лирики, драмы, и самое важное, что литература генетически связана с мифологией через фольклор. От XV-ого века до XX-ого развиваются новые отношения между ними, где проводятся соотношения с реализмом и романтизмом, и миф используется нетрадиционно и неформально. Особенно ярким характерным явлением литературы XX в. является мифологизм. Он предложил дополнительные средства для заостренного выражения наблюдаемых процессов нивелировки человеческой личности, уродливых форм отчуждения, пошлости буржуазной «прозы», кризисного состояния духовной культуры. Продуктом этих перемен является появление авторского мифа в современной литературе. Авторский миф так же, как и миф архаический, создает определенную картину мира. Авторский миф не даёт никаких оценок и не старается быть объективным, наоборот, он стремится показать мир во всём его многообразии.

С литературой связан и образ женщины в литературе, особенно ее мифический образ и его связь с гендерными стереотипами, а также терминами «женственности» и «мужественности». Гендер представляет идею «полоролевого» стереотипа – т.е. того, что традиционно предписывает культура мужчинам и женщинам, где он тесно связан с понятиями «женственности» и «мужественности». В течение всей истории женщина и «женственность» принимались как противоположность мужчины и «мужественности», а мифический образ женщины укреплялся и через язычество и христианство в русской культуре. С одной стороны, женщины являются носительницами стихийного начала, хаоса, что является антитезой мужской логике, порядку, организованности и мере, а с другой стороны, женщины – источник жизни, всеохватывающая питающая сила, природа, земля и дом. Женщина могла только быть или Мадонной, или блудницей, т.е.

сексуальная женщина – плохая женщина и мать. Идея женщины, которая прячется за своим мужем, и которая должна быть хозяйкой и самостоятельно приносить себя в жертву, укрепляется до XX века в литературе, а потому, что литература является продуктом культуры, мифы имеют способность переживать и хранить память об античности. Следует отметить, что литература является «мужской областью», где было очень легко запечатлеть определенные роли, поведения и мнения о женщинах. В XX веке женщины хотели вырваться из рамок, в которых они были вынуждены действовать, и желали перемен, в которых они также активно участвовали столетие спустя. После революции 1917 г. идея современной семьи и материнства меняется. Государство придает гражданскому браку правовой статус, начинают появляться идеи общинного воспитания детей. Таким образом, отказ от прежних культурных норм женщины и материнства был вполне ожидаем и не был чем-то необычным. Правительство во главе с Лениным издало декреты о труде, браке и семье, которые даровали женщинам равенство во всех сферах общественной жизни. Это, по-видимому, было воплощением мечты большевистских женщин о том, что женщины будут восприниматься уже не просто как представительницы своего пола, а как полноценные человеческие существа. Но, с другой стороны, вскоре стала очевидной трудность осуществления этих новых законов в стране, где миллионы женщин были неграмотны, с отсутствием необходимой квалификации, и более того, привыкли подчиняться мужчинам. Несмотря на то, что в сталинские годы был провозглашен запрет аборт и была восстановлена идея материнского государства, после смерти Сталина появилась идея матери-работницы. Во время оттепели, женщины стали отрицать свою «женственность», но во время 1990-х из-за политических и экономических перемен вновь родилась идея женщины-хозяйки. И тогда женщины-писательницы стали подавать голоса, чтобы обратить внимание на свой протест против идеи о том, что женщину можно отнести только к одной категории. Женщины-писательницы уже появились в XVII в., но патриархальное устройство общества считало их вульгарными и безнравственными, и женщины часто выступали под гендерно нейтральными псевдонимами, чтобы осуществить публикацию собственных произведений. Только в второй половине 20-ого в. появляется термин «женская проза», которым объясняется то, что автором является женщина, которая создает женский образ и женское начало, но до вплоть сегодняшнего времени термин «женская проза» вызывает много вопросов, потому что наличие данного термина означает, что должна существовать и «неженская проза», и многие авторы не могут договориться, что же именно здесь подразумевается.

Все изменения в обществе, а также появление «женской прозы» были причиной для использования мифов, чтобы деконструировать стереотипы и представить альтернативные способы восприятия, отношения и выражения того, что предписано преобладающей схемой. Женщины-писательницы создают собственных мужских и женских персонажей, отношения между ними, и говорят через них о собственных мировоззрениях.

Для анализа данного исследования Медея является центральным персонажем. Ее мифический персонаж был создан сначала Еврипидом, а затем инсценирован Сенекой. Она – воплощение матери-убийцы, чудовищной матери, которая, ослепленная предательством мужа, убивает собственных детей. Она идет против всего, что общество связывает с материнством: любви, ставящей своих детей на первое место, чуткости, самопожертвования. Она – «демоническая» женщина. В первоначальном мифе она также изображается как могущественная волшебница, которая совершает много плохих поступков, чтобы помочь себе и своему мужу, поэтому эта сила часто изображалась как что-то плохое, особенно потому, что мужчины являются теми, кто обладает силой в большинстве мифических историй. Медея – воплощение анти-женщины, как ее считали до тех пор, пока женщины-писательницы не решили воспользоваться мифом, чтобы разрушить стереотипы и рассказать свои собственные истории с помощью использования ее персонажа.

Для Людмилы Петрушевской самым важным являлось то, что ее литература является «асексуальной», и что ее творчество рассматривается прототекстом или инвариантом женской прозы девяностых, где концепты новой женской прозы – значимость пола, телесности и бессознательного, мифологические проекции, и, главное, – утверждение автора-женщины именно через сферу писательства – проговорены с щедрой полнотой. Петрушевская описывает отвратительность жизни, насилие, инцест, аборт, алкоголизм, проституцию и т.д. Ее героини страдают психическими заболеваниями, и все эпизоды с насилием передаются спокойным повествовательным голосом, а самым ужасным является то, что такой репортажный стиль сводит все к одному и тому же уровню банальности. Женщины Петрушевской рассматриваются через их традиционно заданные роли как матери, жены и дочери, однако она помещает их в мир крайностей, где она унижает и иронизирует над этими ролями. Она использует женские персонажи, чтобы изобразить распад общества вокруг нее, и она делает это спокойно, комбинируя знакомые литературные тропы с неожиданным ужасом. Любовь, ненависть и ревность –

это средства, которые она использует для деконструкции привычного мировоззрения, и когда речь заходит о «Медее», она усиливает миф, используя все упомянутые нами способы повествования. Все это она применяет в своем рассказе «Медее», где говорит об истинном состоянии российского общества, упоминая насилие между мужьями и женами, умирающих детей, женщин с психическими заболеваниями и результат давления государства на создание образа идеальной семьи. Она использует свой голос, чтобы создать картину, которая показывает, что реальность ужасна, а также ставит вопрос о том, каким образом каждая женщина потенциально может быть Медеей, при условии, что контекст подходит.

В отличие от Петрушевской, Людмила Улицкая создает свой собственный микрокосм, где все проблемы решаются без конфликтов. Она также использует свою собственную биографию и субъективность для создания своих романов. Главной темой ее романов является бытописание отдельной семьи (революция, войны, репрессии...). Ответственно осмысленная проблематика семьи, рода, пола, болезни, смерти – центральная тема, включая роман «Медее и ее дети». Ее персонажи играют важнейшую роль в раскрытии культуры, стереотипов и скрытых мотивов. Более того, она пользуется гендером мужского и женского, чтобы показать, что они не являются фиксированными для одного пола. Также, она часто заменяет гендерные роли в своих произведениях, чтобы пояснить, как происходит процесс их укрепления.

Медее – это прототип «Антимедеей», которая, несмотря на то, что не может иметь детей, любит своих племянниц и племянников. Более того, она изображается как богиня, живущая вне законов и правил этого мира. Медее – создательница своего собственного микрокосма, где обитают другие персонажи. Она является символом как логики, так и эмоций, активности, пассивности, рациональности и иррациональности, и, как таковая, может восприниматься в качестве воплощения обоих полов. В отличие от нее, ее сестра Сандра и ее дочь и внучка Ника и Маша изображены как люди, но также способны воплощать черты обоих полов. Мужчины в их жизни не являются центром внимания, однако они способны любить своих детей и создавать свои собственные маленькие семьи. Но что еще важнее, Улицкая использует трагедию, чтобы показать, что она не должна определять судьбу человека, но в то же время и не боится говорить о психических заболеваниях и самоубийствах. Улицкая комментирует ситуацию общества и придает рассказу свои биографические элементы, но, в конечном счете, она деконструирует миф о Медее и создает свою собственную Медее, которая

одновременно воплощает в себе божественные и человеческие черты и находится на вершине матриархата, созданного в ее семье.

Литература:

Первоисточники:

1. Улицкая, Л. 2004. *Медея и ее дети*. Москва: Эксмо.
2. Петрушевская, Л. 2001. *Медея*. Москва: Вагриус.

Теоретическая литература:

1. Barthes, R. 1972. *Mythologies*. New York: Noonday Press.
2. Baumgartner, J., Lanzowaki G., J.B., Fries, H. 1974. *Myth and Mythology*. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/29791159> (12-ое февраля 2020).
3. Costlow, J. 1994. „Love, Work, and the Woman Question in Mid Nineteenth-Century Women's Writing“. В: Clyman, T.W., Greene, D. (ред.) *Women Writers in Russian Literature*. Westport: Greenwood Press. С. 61-75.
4. Goscilo, H. 1994. 'Paradigm Lost? Contemporary Women's Fiction' in Clyman, T.W., Greene, D. (ред.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport: Greenwood Press. С. 205-228
5. Goscilo, H. 1995. 'Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja' in Stephan Hoisington, S. (ред.). *A Plot of Her Own. The Female Protagonist in Russian Literature*. Evanston: Northwestern University Press. С. 102-114
6. Holmgren, B. 1994. 'For the Good of the Cause: Russian Women's Autobiography in the Twentieth Century' in Clyman, T.W., Greene, D. (ред.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport: Greenwood Press. С. 127-148
7. Kaminer, J. 2014. *Women with a Thirst for Destruction. The Bad Mother in Russian Culture*. Evanston: Northwestern University Press
8. Marsh, R. 2012. *New Mothers for a New Era? Images of Mothers and Daughters in Post-Soviet Prose in Historical and Cultural Perspective*. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.107.4.1191>. (2-ое февраля 2020)
9. Levi-Strauss, C. 1955. *The Structural Study of Myth*. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/536768> (28-ое января 2020)

10. Sellers, S. 2001. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York: Palgrave.
11. Vowles, I. 1994. 'The "Feminization" of Russian Literature: Women, Language and Literature in Eighteenth-Century Russia' in Clyman, T.W., Greene, D. (ред.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport: Greenwood Press. С. 35-60.
12. Warner, M. 1994. *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*. London: Vintage.
13. Zirin, M.FF. 1994. 'Women's Prose Fiction in the Age of Realism in Clyman, T.W., Greene, D. (ред.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport: Greenwood Press, С. 77-94.
14. Абашева, М.П., Воробьева Н.В. 2007. *Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков: Учебное пособие по спецкурсу*. Пермь: Изд-во ПОНИЦАА.
15. Воробьева, С.Ю. *Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» (гендерный аспект)*. Режим доступа: http://cj.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 января 2020)
16. Каган, М.С. *Философия культуры*. Режим доступа: https://www.vir.nw.ru/wp-content/uploads/2018/09/Kagan-M.S.-Filosofiya-kultury_filosofiya.pdf (20-ое марта 2020)
17. Кирилина, А. В. 1999. *Гендер: лингвистические аспекты*. Москва: Институт социологии РАН.
18. Кардапольцева, В.Н. 2000. *Женские лики России*. Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/text/19185972/> (12-ое июня 2020)
19. Любезная, 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 января 2020)
20. *Еврипид «Медея» – краткое содержание*. Русская историческая библиотека. Режим доступа: <http://rushist.com/index.php/historical-notes/2083-seneka-medeya-kratkoe-soderzhanie> (15-ое февраля 2020)
21. Мелетинский, Е.М. 2000. *Поэтика мифа*. Москва: Издательская фирма "Восточная литература! РАН.
22. Пянзина В.А. 2017. *Авторский миф как жанр современной литературы*. Режим доступа: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5111> (19-ое марта 2020)
23. 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 апреля 2020)

24. Савкина, И. 1993. *Жена, которая умела летать: проза русских и финских писательниц*. Петрозаводск: ИнКа.
25. Свирида, И.И. 1997. *Натура и Культура. Славянский мир*. Режим доступа: <https://inslav.ru/publication/natura-i-kultura-slavyanskiy-mir-m-1997> (24-ое марта 2020)
26. *Сенека «Медея» - краткое изложение*. Русская историческая библиотека. Режим доступа: <http://rushist.com/index.php/historical-notes/2083-seneka-medeya-kratkoe-soderzhanie> (15-ое февраля 2020)
27. Серго, Ю. 2006. *Женская проза России: особенности художественной философии*. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/zhenskaya-proza-rossii-osobennosti-hudozhestvennoy-filosofii> (5-ое апреля 2020)
28. Софронова, Л.А. 2006. *Культура сквозь призму поэтики*. Москва: Языки славянских культур.
29. Элиаде, М. 1995. *Аспекты мифа*. Москва: Издательский центр "ACADEMIA".

Sažetak

Ciljevi su ovog diplomskog rada višestruki: dokazati da mitovi, kao dio književnosti i kulture, sudjeluju u procesu konstrukcije i dekonstrukcije rodni stereotipa; kroz određenje „ženske književnosti“, kao polja određenog svjesnošću o rodnoj konstrukciji kulture i dekonstrukcijom tradicionalnih rodni stereotipa, analizirati odabrane priče suvremenih ruskih spisateljica Lj. Petruševske i Lj. Ulicke (*Medeja – Medeja, Medeja i njezina djeca – Medeja i ee deti*); te, konačno, pokazati kako spomenute spisateljice suvremene ruske književnosti 20. stoljeća koriste mit o Medeji kako bi ukazale na kulturološko-književnu i povijesnu utemeljenost rodni stereotipa. Prije same analize u radu se objašnjavaju pojmovi mita i mitologije te načini na koje oni odražavaju kulturu i samim time u sebi pohranjuju kulturne konstrukte, osobito kada je riječ o rodni stereotipima muškosti i ženstvenosti. Također se predstavlja originalni grčki mit o Medeji te u kratkim crtama objašnjava kako se on prenosio i utjecao na književnost i kulturu.

Nadalje, u radu se ukazuje na poveznicu između društvenih promjena u ruskom društvu 20. stoljeća te pojave ženskih spisateljica i „ženske književnosti“ te kako su te promjene i pojave utjecale na žensko pismo i ženski pogled na pitanje roda. Navedene spisateljice i njihova djela javljaju se dijelom svega navedenoga jer se u njihovim dijelovima rodna dekonstrukcija važan element kompozicije. U *Medeji* Ljudmile Petruševske predstavlja se razrušena slika tradicionalne obitelji i žene u Rusiju krajem 20. stoljeća, uspostavlja se autorska verzija Medeje te perpetuira ideja da je svaka žena sposobna biti Medeja ako se nađe u okolnostima koje je postave u takvu poziciju. U djelu Ljudmile Ulicke u potpunosti se odbacuje premisa Medeje kao ubojice svoje djece time što se glavnoj junakinji oduzima mogućnost rađanja. Polazeći od te premise, Ulicka stvara sve ženske junakinje na drugačiji način: svaka od njih nekim dijelom utjelovljuje tradicionalne muške uzorke ponašanja te se tako ruše obilježja koja tradicionalno pripadaju muškom i ženskom rodu. Ljudmila Petruševskaja kroz svoju još okrutniju verziju Medeje daje društveni komentar na razrušeno društvo i jedinu verziju ženstvenosti koja je rezultat toga istoga društva, dok Ljudmila Ulicka stvara vlastiti mikro svemir u kojemu ruši tipične muško-ženske odnose suptilno dajući likovima osobine suprotnog roda.

Ključne riječi:

rod, rodni stereotipi, dekonstrukcija, ženska proza, mit, Medeja, Lj. Petruševskaja, Lj. Ulickaja

Ключевые слова:

гендер, гендерные стереотипы, деконструкция, женская проза, Л. Петрушевская, Л. Улицкая

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 2. godine diplomskog studija rusistike i 2019. je postala magistrica 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 2019/2020. obnašala dužnost Predstavnice za sport i zdravlje. Trenutno obnaša poziciju Nacionalnog lektora za engleski jezik u Nacionalnom odboru za komunikaciju ESN-a Hrvatska.