



УДК 821.161.1.091«1992/...»  
ББК 83.3(2РОС=РУС)6В-75

## ЖЕНСКИЕ И МУЖСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ» (ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ)

С.Ю. Воробьева

В статье анализируются приемы репрезентации гендерного сознания автора на материале образов мужских и женских персонажей романа Л. Улицкой «Медея и ее дети», демонстрируется методика их выявления и систематизации. На основе анализа различных типов формируемой в тексте романа эстетической целостности предпринимается попытка реконструировать гендерно ориентированную этическую концепцию бытия автора.

**Ключевые слова:** *гендер, гендерная самоидентификация, интерпретирующая компетенция, феминная и маскулинная парадигма, феминное письмо, целостность.*

Эстетический анализ художественного образа складывается из выявления принципов и приемов организации характера его целостности, который и является дискурсивной репрезентацией авторской субъектности, включающей в себя помимо прочих и ее гендерную самоидентификацию, рефлекслируемую или нереллекслируемую автором и воспринимаемую читателем на уровне эстетического впечатления.

Словесный образ создается в литературном произведении посредством разнообразных приемов, которые условно можно разделить на две группы, вполне традиционные и соотношенные с процессом восприятия: внешние проявления изображаемой личности (портрет, поступок, речь, интерьер, хронотоп) и проявления его внутреннего мира (все формы психологизма). Нацеленные на формирование эстетической целостности предмета изображения (личности героя), они одновременно являются и репрезентацией целостности творческой личности автора, и, что особенно важно, веским основанием для обретения читателем (читательницей) через процесс рецепции собственной целостности и гендерной идентичности, определяющей ценностные ус-

тановки и поведенческую стратегию уже его (ее) личности. В процессе этой эстетической коммуникации гендерная составляющая, несомненно, выполняет свою немаловажную роль, выявить которую – задача гендерной поэтики образа.

Образная система литературного произведения – уровень наиболее ярких читательских ассоциаций, так как художественное произведение (речь прежде всего идет о прозе, но применима и к другим жанрам) для большинства читателей, чья *интерпретирующая компетенция* (Растье) [9] в массе своей не достигает уровня профессиональной филологической аналитики, – это прежде всего герои, их поступки, их характеры, их эго-репрезентация, то есть уровень тех целостных впечатлений, которые воспринимающий субъект соотносит с собой, своим субъективным личностным содержанием, своим внутренним и внешним «Я». Тогда как ценностная рецепция других уровней восприятия текста (речевого и архитектурного) требует либо специальной целевой установки (например, аналитической, исследовательской), либо не рефлекслируется активно и остается, как правило, тем невнятным впечатлением, которое опускается при пересказе как незначительное в когнитивном плане или незафиксированное сознанием в функции генерирующей смысл инстанции.

Тем не менее именно образный уровень художественного произведения наиболее ча-

сто становится предметом исследовательского внимания в аспекте гендера [1; 4; 6; 7]. «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 не только поставить в один ряд произведения писательниц, несхожих в своих жанрово-стилевых пристрастиях, но и рассматривать наряду с отечественной прозой переводную» [10, с. 393], – 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.

Автор-женщина действительно гораздо чаще обращается к созданию женских образов, нежели мужских, хотя их статистическое соотношение, в частности, служит, на наш взгляд, вполне показательным примером субъектной ориентации автора в сторону «писать не хуже мужчины». Такое, условно говоря, «равновесие» мы наблюдаем в произведениях Л. Улицкой, которые давно находятся в центре внимания как критики, так и академической науки, создавая явный прецедент исследовательского «лидерства».

Говоря «автор-женщина», мы понимаем под этим только биологическую соотношенность личности автора с женским полом, осознаваемую в подавляющем большинстве случаев субъектом с рождения, но, произнося «женская литература» или «женская проза», мы добавляем к изначально понятной половой соотношенности автора еще и соотношенность ее с определенным типом письма, которым она владеет – «женским»; его, чтобы избежать тавтологии, вслед за Ж. Дерридой, возможно, все же следует называть «феминным». Поэтому, когда спор касается легитимности статуса «женская» литература или «женская» проза, горизонт читательских и исследовательских ожиданий всегда связан с этим предполагаемым единством: женский опыт

уникален, а следовательно, и писать автор-женщина должна иначе, чем мужчина.

Выявление «культуры гендера» на материале художественного текста видится вполне перспективным, так как касается тех нерелексированных феноменов дискурсивного характера, за счет которых художественный образ в процессе художественной коммуникации автора и читателя формируется как эстетический объект. Концепция эстетического анализа М. Бахтина прекрасно подойдет для этого, будучи ориентированной на феноменологию художественного текста. Согласно ей понимание эстетического объекта «в его чисто художественном своеобразии» означает понимание его архитектоники. Для этого, считает ученый, необходимо «обратиться к произведению в его первичной, чисто познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта», для чего «эстетик должен стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом – как это приходится делать до известной степени и художнику» [2, с. 17].

Рассмотрим, как проявляет себя гендер в процессе создания словесного художественного образа автором-женщиной. Для примера остановимся на материале романного творчества Л. Улицкой, в частности в романе «Медея и ее дети». Произведения писательницы – привлекательный с точки зрения гендера материал, так как они отмечены таким признаком, как многолюдье: в ее романах действуют разновозрастные представители обоих полов, причастные к различным национальностям, культурным традициям, являющие различные уровни усвоенности этих традиций. При этом они практически всегда показаны сквозь призму семьи, частной, интимной жизни, в пространстве, очерченном как «круг личного».

Портрет главной героини романа Медеи Синопли предваряет сюжетное действие, постепенно вплетаясь в него. Он собирается из множества визуальных, всегда оценочных впечатлений, черт окружающего мира: цветовой гаммы, графических символов, пространственных и временных координат, очертаний материальных предметов, звуков и запахов. Характер их «сцепления» в виде определенного архитектурного строя отражает эс-

тетический и этический (а в их рамках и гендерный) замысел автора. Он воспринимается читателем как определенный образный код, освоение которого – важная составляющая процесса гендерно чувствительного чтения.

Так, портрет Медеи важен как дань порядку получения впечатления: создаваемый визуальный образ эмоционально задает горизонт читательского ожидания, динамически определяя не только направление, но и скорость возникающих смысловых коннотаций. Подробный и развернутый, неспешный, немелочный, наделенный достоинством ритма, он очень точно, но ненавязчиво расставляет необходимые для дальнейшего повествования акценты:

Медея Мендес, урожденная Синопли, (4 ударных)  
если не считать ее младшей сестры Александры, осталась  
последней чистопородной гречанкой в семье,  
(4 ударных)  
поселившейся в незапамятные времена  
на родственных Элладе Таврических берегах  
(4 ударных) [11, с. 7].

С самого начала повествования задаются эстетические координаты ее образа: три подчеркнуто ритмизированных (в каждом по 4 акцента) комплекса призваны объединить и актуализировать начальную и самую важную информацию о героине: ее природный аристократизм, ее одиночество и ее пространственную и временную укорененность в традиции. Они складываются в фигуру *триколона*, которая эстетически задает характер целостности структурного рисунка как образа Медеи, так и выбранной повествовательной стратегии в целом, символически передавая семантику устойчивой, нескончаемой жизни, плотно сплетенной из множества сюжетов, мотивов, событий и впечатлений, разнородных по своему содержанию и значимости, уровень которой возрастает для каждого в контексте остальных. Иными словами, эстетически значимым «приращением» смысла для такого типа дискурса становится следующее: только в континууме целого нет ничего незначительного или случайного, единичного. Условно этот символический образ можно обозначить как «узор кружева» (тем более что это слово-концепт неоднократно встречается в тексте романа), увидеть

этот «узор» уже означает понять его, стать его частью.

Рисуя внутренний и внешний облик Медеи, Л. Улицкая избегает завершать его прямой авторской оценкой, привлекая читателя к активному сотворчеству. В итоге внешний облик героини, как и ее характер одновременно оказываются заданы сразу как некая стратегия и проявляются постепенно, все более дополняясь новыми деталями, которые не воспринимаются как абсолютно новые, неожиданные, но всегда как естественное дополнение, развитие заданного изначально. Все они складываются в свой «узор», каждый фрагмент которого – аттрактор заданного изначально мотива. Так, «ненасытно-огненная алчность» старого Харлампия, деда Медеи, объективируется в буйном разнообразии рыжего цвета волос его потомков. Акцентируя вслед за этим особый, сложный цвет волос младшей сестры Сандручки – «красного дерева, даже с пламенем», Л. Улицкая уже задает будущий виток «кружева» – сразу несколько помеченных огневой страстью любовных треугольников: Медея – Самуил – Сандручка; Маша – Ника – Бутонов; Ника – грузинский актер – его жена, многочисленные Сандручкины «истории». Причем развернутую сюжетную реализацию получают далеко не все из них, оставаясь потенциально заданными. В итоге у читателя создается устойчивое представление не только о бесконечности жизненного пространства, его ризоматичной всеохватности, но и о его концептуальном единстве, постигаемом через единство эстетического порядка.

Несомненно, значимым представляется на этом уровне семиозиса прием *вторичной рефлексии* при воссоздании портрета героини, чья внешность подается в основном как рефлексия некоего стороннего наблюдателя, образ, отраженный его сознанием:

Когда она в белом хирургическом халате с застежкой сзади сидела в крашеной раме регистрационного окна поселковой больнички, то выглядела, словно какой-то неизвестный портрет Гойи [11, с. 8].

Для местных жителей Медея Мендес давно уже была частью пейзажа [там же].

Лишь однажды уже немолодая, много лет вдовевшая Медея оценит свое отражение в

зеркале, но и самооценка ее будет построена как впечатление стороннего лица – Другого:

Красивая старуха из меня образовалась, – усмехнулась Медея и покачала головой: чего было так убиваться в юности?

Хорошее лицо ей досталось, и рост хороший, и сила, и красота тела, – это Самуил, дорогой ее муж Самуил ей внушил... [11, с. 34].

Красота женщины, таким образом, в координатах мира, заданных Л. Улицкой, не есть абстрактное понятие или «вещь в себе», она открывается и самой женщине, и окружающим только через любящий взгляд – все остальные критерии ложные. Женщина-автор стремится подвергнуть сомнению, деконструкции патриархатный миф о Вечной женственности и красоте, чьи образы призваны вдохновлять Мужчину на подвиги и любовь: в ее сюжете романа Мужчина сам порождает эту красоту и женственность, включаясь, таким образом, в круг жизнотворчества. Для автора с феминной субъектностью фиксировать внешние черты женского облика прямо значило бы эстетически завершить его, придав им некую смысловую значимость в рамках определенной иерархии, основанной на едином принципе нарастания/убывания признака, имеющего в аксиологии автора безусловную ценность. Поэтому акцентируемая патриархатным искусством внешняя красота женщины мыслится в рамках феминной парадигмы как атрибут мужского мира, как синоним сексуальной привлекательности, формирующей основу мужского произвола и насилия. В силу этого эстетический интерес к Женщине без молодости и внешней красоты, этих традиционных слагаемых ее сексуальности, вызван интересом к ее аутентичности, равенству себе, а не «означающему в патриархатном дискурсе».

Именно эта аутентичность и становится главным предметом изображения феминно ориентированной авторской субъектности. Она проявляется в возможности создавать альтернативную в гендерном отношении реальность, где Женщина включается в реальность жизни не в роли предмета, объекта, средства, но как субъект креативной деятельности, то есть как личность принципиально незавершая, требующая

продолжения своей субъектности в пространстве Мира.

Непрямая, опосредованная характеристика внешности, непрямая речь, произносимая как будто сквозь сомкнутые губы, дополняются еще несколькими важными приемами, формирующими добавочные смысловые поля, собирающиеся за счет единого структурного принципа в единое целое образа. Медея Л. Улицкой совершает в окружающем пространстве своеобразные, «кружевные» движения: она ходит по ближней и дальней округе, которая известна ей, «как содержимое собственного буфета». Сходную траекторию Медея прокладывает и во времени. Не будучи суеверной, слепо верящей в предначертанность судеб, она не просто знает о скрытых, но очевидных связях отдаленных друг от друга событий, но и старательно отслеживает эти связи, воссоздавая ткань жизни во всем своеобразии ее «кружевного» рисунка, всякий раз поражаясь ее бесконечному разнообразию и неистощимому творческому потенциалу. В итоге рассеянная в пространстве и времени огромная семья, состоящая из близкой и дальней родни, из «привитых веточек» приемных детей, из представителей разных национальностей, их друзей, родственников и знакомых, предстает единым целым, существующим как некий гипертекст в гиперпространстве, который воссоздан в памяти Медеи:

Медея не верила в случайности, хотя жизнь ее была полна многозначительными встречами, странными совпадениями и точно подогнанными неожиданностями. Однажды встреченный человек через многие годы возвращался, чтобы повернуть судьбу, нити тянулись, соединялись, делали петли и образовывали узор, который с годами делался все яснее [11, с. 11].

Биологическая бездетность Медеи не отменяет ее материнской, феминной сущности, которую условно можно назвать «*креативной репродукцией природной целостности*». Иными словами, согласно этой сущности Мир, окружающий человека – мужчину, женщину, ребенка, старика, предстает в образе самоорганизующейся, гармоничной, естественным образом функционирующей системы, которая обеспечивает безопасность и максимальный комфорт прежде всего слабо-

му – растущему, стареющему или страдающему от болезни. Понимание этого закона не умом, а, скорее, сердцем, всей природной сутью своего организма, определяющей и строй ее души, женщина (опять же уточним: наделенная феминным сознанием) всегда встанет на сторону слабого, нуждающегося в ее поддержке и сделает это без героического пафоса самоотверженности, тихо и естественно, как продолжение, собственно, самой Жизни. В романе Л. Улицкой такие эпизоды появляются регулярно, свидетельствуя и об этической консолидации автора и ее героинь.

Креативность Медеи, которой наделены и другие женщины ее семьи, таким образом, оказывается особой креативностью феминного рода, изначальной, допытной, усвоенной Женщиной от природного естества («кружева») жизни. Специфическая интенция, породившая этот образ феминной креативности, неизбежно игнорирует властные, иерархические структуры логоцентричного порядка, в основе которых всегда угадывается некий абстрактный конструкт (пирамида, вертикаль, бинарность, антитеза). Эта креативность является в образе порядка, заданного глубинным, изначальным ритмом Земли, Космоса, настоятельно требующим не только рационального, но и интуитивного постижения, то есть необходимости включаться в него, не противиться ему и не роптать на него. Включаться в этот порядок – значит совершать своего рода трансляцию этих природных законов на законы нравственности.

Этот мотив включенности в *иное изначальное* – один из основных в «означающем» комплексе женских образов Л. Улицкой. Так, для Медеи он задан в самом начале повествования, когда она тайно включается в работу по возвращению в Крым его исконных жителей – татар, при которых он был прекрасной, цветущей, ухоженной землей. Завещая свой дом не многочисленной родне, а никому не ведомому Равилю Юсупову, однажды навесившему ее и рассказавшему о страданиях своего изгнанного на чужбину народа, она восстанавливает природный статус-кво, отменяя на отдельно взятом подвластном ей участке внешние разрушительные силы. Политика чужда Медее, но только до тех пор, пока Власть не посягает на естественное течение жизни, в том случае

противостояние ей становится для героини Л. Улицкой личным делом.

Тем же пафосом восстановления и поддержания естественного порядка проникнуты и другие поступки Медеи. Возможно, в историческом масштабе они несопоставимы с процессом репатриации крымских татар, но феминный порядок устанавливает свои критерии, свои ценностные ориентиры и уровни. Здесь важен не внешний масштаб (размер, весомость, объем, финансовая или иная «затратность») и не внутренний (момент удовлетворения от совершенного, от достигнутой цели) – все это критерии патриархатной системы, здесь важен сам факт работы по утверждению этого порядка, определенного природой, причастность к процессу регенерации, возрождения Жизни. Поэтому выселение татар расценивается и автором, и Медеей не столько как политическое преступление, сколько как преступление против природных естественных процессов, определяющих единственно правильный ход вещей.

Герои, способные понимать его, включаются вместе с Медеей в ее работу: Георгию исполняет ее завещание вопреки возмущенному мнению окружающих; Иван Исаевич помогает Сандрочке сохранить мир и покой семьи; Алик-большой, подавляя ревность и собственнические чувства, старается поддержать Машу в ее страшных, изнуряющих метаниях между семьей и страстью к Бутонову; сама Медея каждый год совершает невидимую работу по собиранию многочисленной семьи в своем крымском доме. Структура образа Медеи приобретает таким образом ризоматичный, «сложноподчиненный» характер: «дети» Медеи – те, кто продолжает ее работу, поддерживает естественный ход вещей, не пытаясь найти альтернативное или хотя бы рациональное объяснение норме.

Неосознаваемая, нерелексируемая осознанность поступков Женщины структурно продолжает мотив особой, специфической разумности Природы в целом, которая также имеет феминный статус, так как проявляет себя не вопреки, не благодаря чему-либо, а совершенно самостоятельно, организуя пространство Вселенной так, что все начинает идти своим чередом, без активного вмеша-

тельства, не требуя преодоления, покорения или реформирования.

Воссоздавая эту *иную* систему координат, писательница позволяет заглянуть за рамки традиционной оппозиции и увидеть *иную* картину жизни, которая не противостоит антагонистически традиционной, но являет иной угол зрения, при котором изменяются, становятся *иными, инаковыми* привычные бинарные оппозиции. Так, Логос в его феминной интерпретации является осознанием связи Всего со Всем, единством Духа и Материи, Света и Тьмы, Мужчины и Женщины, Жизни и Смерти. Он укрепляет того, кто все свои силы тратит не на преодоление или завоевание, а на стремление к идеалу, включение в общую работу, обеспечивающую этот изначально заданный природой или Богом порядок, ритм, единство, не вдаваясь в подробности его механики, кто «вплетается» в узор жизненного кружева, наслаждаясь самим движением, его орнаментальностью, его своеобразной поэзией.

Женские образы Л. Улицкой в массе своей демонстрируют это единство как изначально для себя заданное, согласно которому они и плетут «кружево» своей жизни.

Не являются исключением в этом плане и мужские образы, но их репрезентация имеет несколько иной характер. Чтобы понять его, вернемся к оппозиции образов Медея – Бутонов, изначально обозначенной нами как ключевая и текстообразующая в романе «Медея и ее дети».

Создавая образ Бутонова, Л. Улицкая выбирает иную стратегию репрезентации личности, которая символически выражает себя через идею достижения и покорения внеположенной по отношению к ней цели. Иными словами, если идея женственности являет себя в качестве образа, структурно подобного окружающему природному мироустройству, а процесс жизнестроительства понимается в его рамках как включенность в этот заданный изначально порядок вещей, то идея мужественности в контексте последовательно выстраиваемой автором-женщиной феминной парадигмы проявляет себя структурой, альтернативной непознанному и враждебному мироустройству, которое, в свою очередь, обретает статус внешней

цели, то есть предмета приложения маскирующей энергии покорителя. В силу этого отношение мужчины с миром – это отношения субъект-объектные, отношения женщины и мира – партнерские, паритетные, субъект-субъектные. Медея наблюдает мир, восстанавливает разрушенное, поддерживает слабое, Бутонов намечает цель, подчиняет, использует, отбрасывает в сторону, ищет новое.

Л. Улицкая, эстетически завершая образ Бутонова, прибегает к нескольким дискурсивным тактикам его презентации. Так, его портрет формируется как комплекс информационных сообщений всезнающего автора, не скрывающего своей легкой иронии, порожденной этим всезнанием:

К четырнадцати годам он был замечательно сложенный юноша, с правильным лицом, коротко, по спортивной моде, остриженный, дисциплинированный и честолюбивый. Он состоял в юношеской сборной, тренировался по программе мастеров и нацеливался на предстоящих всесоюзных соревнованиях занять первое место [11, с. 81].

К концу второго года обучения Бутонов сильно преуспел в знаниях, умениях и красоте. Он все более приближался к собирательному облику строителя коммунизма, известному по красно-белым плакатам, нарисованным прямыми линиями, без затей, горизонтальными и вертикальными, с глубокой поперечной ямкой на подбородке [там же, с. 84].

Источник очевидной авторской иронии – в принципиальной постижимости изображаемого объекта, в эстетическом превосходстве автора над героем, чей образ может быть завершен.

Семантика завершенности сопровождает образ мужчины на всех уровнях его структуры: если Медея проявляет свою сущность через встроенность в бесконечное пространство жизни, то Бутонов и другие мужчины изображаются Л. Улицкой как обособленные, замкнутые на себя «образы-вещи» (в терминологии М.М. Бахтина), чей означающий комплекс спроецирован на конкретное, не терпящее, как правило, разночтений, означающее. Эта однозначность влечет за собой потребность в достаточно «жесткой» типологизации, постановки выявленной субъектности в некий уже заданный ряд:

...Все свое долгое детство Валера, как и большинство его сверстников, провел, висая на хлипких заборах или вбивая в стоптанную пригородную землю трофейный перочинный нож, главную драгоценность жизни [11, с. 79].

...Принадлежал он [Алик] к той породе еврейских мальчигов, которые усваивают грамоту из воздуха и изумляют своих родителей беглым чтением как раз в то время, когда они подумывают, не показать ли ребенку буквы [там же, с. 189].

...Он [Иван Исаевич] был из староверов [там же, с. 107].

Л. Улицкая в этом принципе – применять «толковательный» дискурс относительно «мужской» темы – вновь консолидируется со своей героиней, для которой представители противоположного пола всегда часть некоего типологического ряда:

...Нет, просто мне Алик очень нравится. Он на Самуила похож, не чертами лица, а живостью, быстротой темных глаз, и такое же беззлобное остроумие... У меня, видимо, склонность к евреям, как бывает склонность к простудам или запорам. Особенно к этому типу кузнечиков, худых, подвижных... [там же, с. 188].

В этом стремлении к типологизации и овнешнению именно мужских образов отражается, на наш взгляд, некая эстетическая по своему характеру тенденция, сущность которой напрямую связана с проблемой гендерной атрибуции говорящей или пишущей инстанции, хотя сам факт ее наличия в тексте может свидетельствовать о неоднозначных обстоятельствах. Так, например, с одной стороны, эта тенденция может свидетельствовать о непоследовательности проявления самой феминной парадигмы в идиостиле автора-женщины, его сбивчивости на привычный патриархатный дискурс. Но в этом случае, как показывает материал, маскулинные и феминные принципы репрезентации не будут тесно связаны с половой атрибуцией эстетизируемого объекта. Иными словами, предельно «овнешняться» и «толковаться» будут выборочно или тотально образы всех персонажей, независимо от их мужественности или женственности. Это характерно, например, для прозы Т. Толстой, М. Арбатовой, Е. Вильмонт и др.

С другой стороны, как нам это видится в случае текстов Л. Улицкой, названная тенденция манифестирует собой последовательное проявление феминного «билингвизма», то есть объединение различных видов гендерной репрезентации субъектности, а именно, с одной стороны, потребность мимикрировать под патриархатный дискурс, если речь идет о маскулинной тематике и образности, с другой – активное использование феминных приемов в отношении женщины и связанной с нею образности.

Так, образ Бутонова, кроме дескриптивной завершенности, обретает завершенность символического характера. В самом начале развития его сюжетной линии (2 глава) эстетическая доминанта его образа задается образом ножа, точно посланного в цель, семантика которого впоследствии будет трактоваться автором как поведенческая норма, соотнесенная с системой ценностных ориентиров героя:

...Он проводил многие часы во дворе своего дома, засаживая ножичек в бледное бельмо спиленной нижней ветки огромной старой груши и отступая при этом все дальше и дальше от цели. За эти долгие часы он постиг мгновенье броска, знал его наизусть и кистью и глазом и испытывал наслаждение от огненного мгновенья этого соотнесения руки с ножом и желанной точки, завершавшееся дрожанием черенка в сердцевине цели [11, с. 80].

Все, что он ни делал, он соизмерял с броском ножа, со знакомым ему с детства мгновением истины – дрожанием черенка ножа в сердцевине цели... [там же, с. 85].

Если рассмотреть структуру этого образа более подробно, то выяснится, что процесс его символизации тоже предельно овнешнен и речь, скорее, можно было бы вести об аллегории, а не о символе: «нож, посланный в цель» выполняет функцию означающего для означаемого «Бутонов», их прямая и достаточно жесткая соотнесенность в пространстве текста позволяет говорить об однозначности этой образной номинации. Тем более что мощная поддержка этой соотнесенности осуществляется на уровне наррации: три карьерных броска Валерия Бутонова – спорт, цирк, медицина – попадают точно в цель, так как герой достигает вершин мастерства в каждом.

На фоне неспешного и внешне рутинного, не имеющего видимой цели в рамках патриархальной культуры бытия Медеи жизненная тактика Бутонова видится как цепочка энергичных бросков, нацеленных на освоение новых миров, что всегда имело положительную коннотацию в культурной традиции. В рамках же феминной парадигмы это оценивается иначе: цели, привлекательные извне, лишаются своей привлекательности, когда герой достигает желаемого, и оборачиваются пустотой, оставляя, как и забытые на чердаке нож и изрешеченные в детстве мишени, лишь памятные «зарубки».

Таким образом, на уровне символизации мы также наблюдаем своего рода дискурсивный «билингвизм»: предельно «овнешненный» маскулинизированный образ-символ летящего в цель ножа повторяется как смысловой аттрактор на сюжетном уровне. Внешне эти повторы напоминают ту же феминную орнаментальную стратегию «кружева», но действующую уже в процессе символического воспроизведения жизни мужчины. Существенная разница между ними видится нам в следующем: женщина совершает свои «повторы» вполне добровольно и, что особенно важно, без определенной осмысленной цели, то есть *не телеологически*, демонстрируя таким образом свою априорную включенность в заданный миропорядок, а мужчина совершает их, когда иссякает энергия его целеустремленности и возникает потребность в новой цели.

Эта разница замечательно видна, на наш взгляд, в сопоставлении дескриптивно поданных Л. Улицкой двух тактик отношения к трансцендентному:

... Только много лет спустя, будучи ее мужем, он [Иван Исаевич] понял, что все дело было в удивительной простоте, с которой она [Сандрочка] решила проблему, мучившую его всю жизнь. У него понятие о правильном Боге и не правильной жизни никак не соединялось воедино, а у Сандрочки все в прекрасной простоте соединялось: и губы она красила, и наряжалась, и веселилась от души, но в свой час вздыхала и молилась, щедро вдруг кому-то помогала, плакала... [11, с. 110].

Очевидная разница между мужскими и женскими образами в заданном художественном пространстве, на наш взгляд, заключается в характере соотношения внутри повторя-

ющихся на разных уровнях текста смысловых комплексов означающего и означаемого образа: если в случае с женскими образами эти комплексы дивергируют друг с другом, порождая смысловые лакуны, оксюморонно сочетая противоположные с точки зрения привычной дихотомии ценностные ориентиры и понятия, что существенно диалогизирует образ, усложняет его, уводит от прямой атрибуции и оценки, то в случае мужских наблюдается последовательное «смыкание» означающего и означаемого, ведущее к однозначности их трактовки, эстетической примитивизации и подчинительному статусу.

Это также является глубинным основанием для формирования в поле такого образа иронического модуса: автор-женщина, создавая образ мужественности в рамках феминной парадигмы, не склонна рассматривать его как сложно организованное, эстетически незавершенное целое, напротив, его целевая установка на покорение и подчинение себе строя жизни порождает эстетическую предсказуемость и монологичность образа мужественности в феминном письме.

Заманчиво интерпретировать этот процесс как своего рода «симметричную» ответную реакцию автора-женщины автору-мужчине на то, что длительная история патриархального доминирования в культуре превратила женщину из субъекта в объект эстетического воздействия, в означаемое идеологизированного маскулинными стереотипами дискурса. Об этой особенности его репрезентации в женском «массовом» романе не без некоторой иронии пишет Я. Боцман, по словам которой «мужчина женского романа реализован через архетип Иванушки-Дурачка, Simple Simon'a». Очевидно, считает исследовательница, что «рядом с Непорочной Девой, культовой фигурой герметического символизма, немислим никакой другой образ, поскольку в соотношении с Непорочной Всемудрой всякий Шекспир “торчит в щели”, точно так же, как по сравнению с плюсом бесконечностью любой триллион биллионов – величина малая» [3, с. 263].

Отмеченная разница вновь указывает на то принципиальное различие в подаче материала между феминным и традиционным видами письма, которое обусловлено гендерными различиями в характере самой творчес-



кой интенции авторов: мужские образы центробежны, экспансивны, структурно примитивны, требуют приложения внешних по отношению к себе обстоятельств, провоцирующих имманентную им энергию броска. В рамках традиционной патриархатной парадигмы эта стратегия репрезентации обретает определенную положительную либо отрицательную оценку и довольно легко атрибутируется в рамках художественных модусов:

– героического – если внешние обстоятельства угрожают его привычному миру, и он готов противостоять им (злодей в данных обстоятельствах выступает как вариант героя, нацеленного на защиту противоположного мира, то есть, будучи структурно подобными, они вписаны в разные этические координаты);

– трагического – если обстоятельства угрожают его внутренней целостности (читай, примитивности) и порождают рефлексию, заставляя задуматься о несовершенстве мира или о своем месте в нем;

– сатирического – если он не в состоянии объективно оценить обстоятельства и либо примитивизирует мир под себя, либо трусит перед его неуправляемой сложностью.

В рамках феминной парадигмы та же ситуация оценивается иначе: энергия личности, требующая для своего проявления внешних обстоятельств, будет расцениваться, во-первых, как энтропийная по своей сути, до тех пор пока не обратится к собственной субстанции как источнику жизнотворческой энергии; во-вторых, как игнорирующая сложность и самодостаточность окружающего мира, не доверяющая ему, а значит, однозначно деструктивная по отношению и к миру и в конечном счете к себе.

Причастность мужских образов романа «Медея и ее дети» именно к феминной аксиологии заложена в их знаковой структуре. Так, в основе практически каждого из них угадывается концепт, символически представленный образом ножа, брошенного в цель, выражающего в рамках созданного Л. Улицкой художественного пространства *аутентичную мужественность*, то есть мужественность, адекватную ее образу в патриархатной традиции и невысоко оцениваемую в рамках феминной парадигмы, в центр которой писатель-

ница ставит свою Медею. В большей степени это касается двух центральных образов, но и в структуре второстепенных угадываются совершенные когда-то «броски», повлекшие за собой деструктивные моменты, нарушившие природный порядок. Самый очевидный – эмиграционный проект Алика-большого. Возведенная им до общечеловечески значимой возможность реализовать себя в большой науке (момент, который наглядно демонстрирует неразделимость, точнее, постоянную подмену в сознании мужчины патриархатного общечеловеческим) совершенно оправдана с точки зрения маскулинной логики. Эстетически же (то есть в данном случае с феминной точки зрения автора-женщины) она оказывается тесно связана в пространстве текста с двумя событиями: самоубийством Маши и уходом Алика-младшего в иудейство после окончания Гарварда. Эти события не просто существенно снижают этическую ценность этого поступка-броска, но и сводят его смысл к сугубо эгоистичному стремлению получить компенсацию за многочисленные психологические комплексы (детские обиды, маленький рост, Машины измены, непризнанность в отечестве). Вина Алика-большого не проговаривается автором ни прямо, ни посредством косвенных обвинений из уст других персонажей, но она задана дискурсивно и совершенно очевидна именно в рамках феминной парадигмы, требуя гендерно чувствительного прочтения.

Что касается таких персонажей, как Георгий, Иван Исаевич, Гвидас, то они, как и Бутонов, в итоге оказываются естественно «встроенными» в мир, смысловой «узор» которого задан женщиной (феминные орнаментальные аттракторы). Так, Георгий, подчинившись, наконец, той нерациональной внутренней силе, которая влекла его к счастью, переезжает в Крым, осуществив таким образом и тайную мечту Медеи (чтобы Синопли вновь жили на этой земле), строит здесь дом, соединяет свою судьбу с Норой и помогает Равилю Юсупову унаследовать дом по завещанию Медеи:

...Георгий рассказал нам на обратном пути, как неприятно удивлены были племянники Медеи, когда после ее смерти обнаружилось завещание, по которому дом отходил никому не известному Равилю Юсупову.

Почти два года шел нелепый судебный процесс, чтобы переоформить дом. И произошло это в конце концов исключительно благодаря настойчивости Георгия, дошедшего до республиканских инстанций, чтобы Медеино завещание было признано действительным. С тех пор все поселковые стали считать его сумасшедшим.

Сейчас ему уже исполнилось шестьдесят, но он по-прежнему крепок и силен [11, с. 235].

Гвидас, угадав невысказанную его женой Алдоной мечту, строит дом, удобный и для ее огородных занятий, и для больного сына Виталиса, также интуитивно восстанавливая нарушенный когда-то порядок и максимально приближая семью к счастью:

...В строительство Гвидас вложил всю свою страсть, дом удался красивым, и жизнь в нем стала полегче – Виталис в этом доме встал на ноги. Нельзя сказать, чтобы он научился ходить. Скорее, он научился передвигаться и вставать из сидячего положения. Изменения к лучшему происходили также после жизни на море, и Гвидас с Алдоной после постройки дома не отменили ежегодного паломничества в Крым, хотя трудно было бросать дом ради глупого дела – отдыха... [там же].

Конструктивно значимый для архитектуры романа конфликт между Медеей и Бутоновым, заданный, как было показано выше, в большей степени дискурсивно, чем событийно, разрешается сходным образом: мужчина оказывается вовлечен в процесс жизнестроительства, то есть подчинен правилам высшего порядка, преодолевая его нарушения, изменив в принципе свою поведенческую тактику, нацеленную уже не на бросок, а на воссоздание своего участка вселенной:

...Бутонов прилепился к расторгуевскому дому, перевез туда, после долгих уговоров, жену с дочкой и родил сына, в которого беспредельно влюблен. Он давно не занимается спортивной медициной, сменил направление и работает со спинальными больными, которых бесперебойно поставляет ему то Афганистан, то Чечня [там же, с. 236].

Таким образом, феминное письмо проявляет себя в романе «Медея и ее дети» как дискурсивная стратегия эстетического завершения гендерно маркированных образов, которая демонстрирует авторское представление о норме жизни, ее нарушениях и способах ее восстановления. В рамках воссоздаваемой ею дискурсивно картины мира абсолютную

ценность имеет некий изначально заданный человеку «порядок» окружающего мира. Ставя это слово в кавычки, мы лишь хотим подчеркнуть условность данного наименования, поскольку характер этого «порядка» противоречит его привычной семантике и метафизической сути: это порядок, лишенный иерархии, бинарности, единственной и безальтернативной истинности, единой оси симметрии. Но это отнюдь не «порядок Хаоса», противоположный «порядку Порядка», отмеченный господством случайностей, аморфный и неструктурированный. О нем пишет М.С. Галина, сопрягая с ним некий топос «нижнего мира», где, по ее мнению, располагается онтология и аксиология женского: «И в “новой литературе”, противостоящей господствующему мифу (“агрессивному”, “милитаристскому”, “мужскому”), закономерно должно возобладать женственное начало. Рациональному здесь будет противостоять иррациональное, яви – сон, свету – тьма, тверди – хлябь, поскольку если первые составляющие этих оппозиций в традиционном европейском сознании маркируются как “сильные”, “мужские”, то вторые – как “слабые”, “женские”» [5, с. 173]. В определении этой «порядковой» альтернативы важно все-таки не оказаться в плену все той же бинарности и свести процесс деконструкции к простому смысловому перевертышу.

Порядок, условно называемый здесь «феминным», – это определенная стратегия жизни, которую человек должен, видимо, усвоить от природного Логоса, научившись трудиться над его поддержанием и развитием, но не противоречить ему и ни в коем случае не нарушать заданного своим эгоистичным вмешательством, которое почти всегда чревато катастрофой. Лучше всего согласно Л. Улицкой это понимают те, кто стоит на пороге жизни (дети), кто прощается с нею и женщины.

Сосредоточившись в романе «Медея и ее дети» именно на образе женщины, Л. Улицкая выстраивает его как дискурсивную экстраполяцию некоей жизненной философии, вырабатывая адекватный ее сущностному строю характер письма, особую *феминную дискурсивность*, которая демонстрирует как свою «независимость от социокультурных нормативов и запретов, так и безграничный креатив-

ный потенциал в отношении феномена смыслопорождения» [8], прежде всего в силу того, что выступает как альтернативная, но не антагонистическая традиционной (маскулинной) дискурсивности инстанция.

Это проявляется в стратегии добровольного подчинения жизненных приоритетов мужчины женской модели поведения не как антагонистической и агрессивно подавляющей в отношении маскулинного, а как в большей степени соответствующей идеалу общечеловеческого и даже, возможно, общевселенского масштаба.

Наглядно демонстрируя возможность продуцирования как «толковательного», завершающего, так и открыто диалогического видов дискурса, сопрягая их, кроме того, с репрезентацией категорий мужественности и женственности, Л. Улицкая утверждает таким образом приоритетность феминного письма, способного не только адекватно выразить идею женственности, но и оценить мужественность с позиции Другого.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алгунова, Ю. В. Малая проза Т. Толстой: Проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Алгунова Ю. В. – Тверь, 2006. – 214 с.
2. Бахтин, М. М. Проблемы материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 6–71.
3. Боцман, Я. Два образа трансценденции в женском русскоязычном романе / Я. Боцман // Гендерные исследования / ХИГИ. – 1998. – № 1. – С. 262–267.
4. Воробьева, С. Ю. Речевая репрезентация внешнего и внутреннего мира современной женщины / С. Ю. Воробьева // Вестник ВолГУ. Сер. 2, Языкозн. – 2012. – № 1 (15). – С. 31–39.
5. Галина, М. С. Деструктивные начала в женской прозе / М. С. Галина // Общественные науки и современность. – 2001. – № 5. – С. 173–181.
6. Горбунова, Н. И. Художественная структура образов женских персонажей в современной немецкой женской прозе : дис. ... канд. филол. наук / Горбунова Н. И. – СПб., 2010. – 242 с. : ил.
7. Лариева, Э. В. Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Л. Улицкой : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Лариева Э. В. – Петрозаводск, 2009.
8. Можейко, М. А. Дискурсивность / М. А. Можейко. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: [http://www.textfighter.org/teology/Philos/PostModern/hyubris\\_diskursa\\_m.php](http://www.textfighter.org/teology/Philos/PostModern/hyubris_diskursa_m.php). – Загл с экрана.
9. Растье, Ф. Интерпретирующая семантика / Ф. Растье. – Н. Новгород : ДЕКОМ, 2001. – 368 с.
10. Савкина, И. Л. «Да, женская душа должна в тени светиться» / И. Л. Савкина // Жена, которая умела летать : проза рус. и фин. писательниц / ред.-сост. и авт. вступл. Г. Г. Скворцова. – Петрозаводск : ИНКА, 1993. – С. 389–404.
11. Улицкая, Л. Е. Медя и ее дети / Л. Е. Улицкая // Цю-юрихь: роман, рассказы. – М. : Эксмо-Пресс, 2002. – 368 с.

## FEMALE AND MALE FIGURES IN THE NOVEL L. ULITSKAYA “MEDEA AND HER CHILDREN” (GENDER PERSPECTIVE)

*S. Yu. Vorobyeva*

The paper analyzes the methods of representation of gender consciousness of the author on the material images of male and female characters in the novel L. Ulitskoj “Medea and Her Children”, shows the method of their identification and systematization. Based on the analysis of different types formed in the text of the novel aesthetic integrity tries to reconstruct gender-oriented ethical concept of being the author.

**Key words:** *gender, gender identity, interpretive competence, feminine and masculine paradigm, feminine letter integrity.*