

Теоретико-литературные итоги XX века

Том IV

*Читатель:
проблемы
восприятия*



МОСКВА ПРАКСИС 2005

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос-Рус)6
Т33

Редакционная коллегия издания:

Ю.Б. Боров (главный редактор), *Н.К. Гей*,
Е.Г. Местергази (ученый секретарь), *О.А. Овчаренко*,
В.Д. Сквозников

Редакционная коллегия тома:

С.А. Макуренкова (ответственный редактор), *Ю.Б. Боров*, *С.Г. Бочаров*,
В.П. Большаков, *А.В. Марков*, *Е.Г. Местергази*, *Е.Р. Меньшикова*

Теоретико-литературные итоги XX века. / Редкол.: Ю.Б. Боров (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. — М.: Наука, 2003. — ISBN 5-02-032676-3

Т. 4. Читатель: проблемы восприятия. / Редкол.: С.А. Макуренкова (отв. ред.), С.Г. Бочаров, В.П. Большаков, А.В. Марков и др. — М.: Практис, 2005. — 592 с. — ISBN 5-901574-49-4

«Читатель: проблемы восприятия» — очередной выпуск серии коллективных трудов «Теоретико-литературные итоги XX века». В широкой перспективе гуманитарных наук исследуются актуальные вопросы, связанные с образом и фигурой читателя в литературе XX века: читатель и автор, образ читателя и идеальный читатель, чтение текста и чтение традиции, чтение как познание и как творчество. Авторы показывают, что читатель является не только важной фигурой литературного процесса, но и внутренней эстетической целью художественного произведения. Для понимания художественного произведения существенен не только «образ читателя» в тексте, но и идеал читателя в культуре.

Книга предназначена для преподавателей вузов, научных работников и всех интересующихся проблемами методологии современного литературоведения и эстетики.

ISBN 5-02-032676-3 (серия)
ISBN 5-901574-49-4 (т. 4)

© Российская Академия наук, 2005
© Институт мировой литературы
им. А.М. Горького, Издательство
«Наука» (идея и название серии,
оформление), 2003
© Издательство «Праксис», 2005

Анатолий Лашкевич
Елена Широкова

ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ: ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА

К концу XX в. в мировом литературоведении неожиданную остроту обрела проблема так называемого «гендерного» подхода к художественному слову. Впрочем, неожиданность здесь весьма условна, т.к. совокупность культурных процессов эпохи подводила к тому, что литература и наука о ней так или иначе выйдут на проблему гендерной специфики художественного произведения и литературного процесса.

Начавшийся процесс глобальной интеллектуальной интернационализации, с одной стороны, формировал определенную область пересечения различных дискурсов (научных, политических, идеологических, художественных, религиозных и т. д.), с другой — способствовал обновлению (иногда весьма радикальному) устоявшихся образов национальной/своей культуры, пересмотру сложившихся традиций знания и интересу к инокультурным феноменам. Россия и Запад вступили в полосу культурной конвергенции, в которой взаимная филиация идей пришла на смену былому идеологическому противостоянию «двух миров и двух систем». В этом процессе особенно важным стал момент *структурной* самоидентификации личности, выявление в человеке его различных спецификаций — расовой, половой, этнической, национальной, социально-культурной и других (пресловутый *différance* Жака Деррида). Литература и наука о ней включились в процесс глобализации-самоидентификации самым активным образом.

Конец XX века в России отмечен небывалым ростом произведений, написанных женщинами. Они появляются на прилавках книжных магазинов в гораздо больших количествах, нежели десятилетием раньше, и практически сравнялись с тиражами современных писателей-мужчин. Стоит привести факт издания в короткий срок большого количества сборников женской прозы: «Не помнящая зла» (1990), «Чистенькая жизнь» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Жена, которая умела летать» (1993), ««Glas» глазами женщины» (1993), «Брызги шампанского» (2002) и др. В области массовой беллетристики произведения женщин заняли ли-

дирующие позиции, а издательство «Вагриус» выпускает целую серию «Женский почерк», в которую включены произведения авторов-женщин последних лет, рассчитанные на серьезного читателя.

Сами авторы-женщины, а также литературные критики и литературоведы определяют эту прозу как «женскую», то есть отличаются по гендерному признаку. «Женская проза? А что это такое? На какого читателя рассчитана?» (с. 3) — так открывается предисловие к первому сборнику женской прозы «Не помнящие зла» (М., 1990).

Гендерный подход к литературному творчеству, т.е. его осмысление как Иного, радикально отличного от «мужского», по-новому формулируют и саму проблему восприятия/понимания литературы как процесса эстетико-критической рецепции. Гендерная критика акцентирует специфику особого восприятия произведений, написанных женщинами-авторами. Это актуализирует и проблему гендерности читательской рецепции, которая была частично осмыслена в западно-европейском литературоведении 1970-80-х гг.¹

Рецептивно-эстетическое направление в англо-американском литературоведении (*Audience Oriented Criticism* или *Reader-Response Approaches*) складывалось одновременно как негативная реакция на предшествующие и на современные концепции художественного слова. Рецептивная проблематика формировалась под знаком пересмотра позитивистских традиций, в которых читателю отводилась роль пассивного объекта художественно-эстетического воздействия, и в полемике со структурализмом, для которого читатель был всего лишь одним из семиотических конструкторов, не имевших решающего влияния на структурную модель текста/произведения. Кроме того, становление рецептивной теории и методологии в Западной Европе и США совпало с формированием постмодернизма как литературного направления («письма»), и постструктурализма как литературоведческой позиции («стратегий чтения»).

Постмодернизм в искусстве и литературе выдвинул идею обновления художественного творчества путем формирования особой мета-позиции художника-автора, стоящего вне канонических традиций и общепринятых норм художественного творчества и эстетического восприятия. В постмодернистском литературном тексте читатель перестал быть внешним объектом художественного влияния и вошел в текст (точнее, в *интертекст*) как равноправный элемент поэтического целого, не позиционированный раздельно от автора и персонажа.

Постструктурализм, со своей стороны, поддержал этот опыт теоретически, сформулировав концепт (интер)текстуального уни-

версума (Жак Деррида: «Il n'y a pas des hors textes» — «Нет ничего вне текста») и идею бесконечности и безграничности интерпретации (Дж. Каллер, С. Фиш)².

Таким образом, художественно-поэтическая практика и литературно-критическая теория общими усилиями поставили проблему рецепции художественных феноменов в центр современных дискуссий наук о культуре. С середины 1980-х гг. американская и западноевропейская ветви рецептивной критики разошлись по вопросу о степени радикализма литературоведческой деконструкции — если европейские последователи Констанцской школы Яусса-Изера и Берлинской школы Крауса-Наумана продолжали искать решение проблемы читателя в самой литературе (например, современная нарратология), то американские литературоведы и культурологи потребовали более решительного отказа от «логоцентризма» и обращения к иным концептуальным принципам. В этом смысле весьма показательной представляется полемика по проблемам литературного языка между Ю. Хабермасом, Ж.-Ф. Лиотаром и Р. Рорти³. Примерно с этого же времени в рецептивную проблематику входит идея гендера, инициированная прежде всего феминистской литературной критикой и теорией⁴. Феминистки потребовали радикального пересмотра традиционных взглядов на природу, структуру и функцию художественного слова с позиций нового социально-культурного конструкта — гендера⁵.

После падения «железного занавеса» западные культурологические концепции обрели права гражданства в России. Если в советское время любая западная модель художественного или теоретико-культурного дискурса заранее была обречена на отвержение как «буржуазная и идеалистическая», то в постсоветском читательском сообществе именно эти модели начали обретать особую популярность и интерес. Естественно, что современные концепции постмодернизма/постструктурализма и их филиации в формах культурного релятивизма, мультикультурализма и феминизма способствовали быстрой диссеминации этих идей среди писателей, критиков, литературоведов и рядовых читателей. Вполне естественно, что рецепция западного культурного опыта в России, особенно на первых порах, не сопровождалась достаточной степенью критической рефлексии, что привело в ряде случаев к простому копированию (ре-итерации) западных образцов в русском литературном сознании. Так произошло, в частности, с идеями гендерного подхода в литературоведческих исследованиях.

Женское письмо порождает особый опыт своего прочтения. Предполагается, что женское письмо требует именно женского прочтения. Так в феминистской критике возникает понятие «женского (или феминного) чтения»⁶. Сандра Гилберт в статье «Чего хотят феминистские критики? Открытка с вулкана»⁷ дает общую

формулировку процедуры феминистского чтения: «оно должно связывать текстуальность и сексуальность, жанр и гендер, психо-сексуальную идентичность и культурную авторитетность»⁸. Более конкретно понятие «женское чтение» рассматривают Ренате фон Хайденбрант и Симоне Вико в статье «Работа с литературным каноном».⁹ Авторы статьи выделяют шесть моделей гендерного чтения. Они подчеркивают тот факт, что сами тексты не несут оценку и не являются носителями каких-либо ценностей. Поэтому именно читатель наполняет текст смыслом, а результат чтения зависит в той или иной мере от того, «мужскую» или «женскую» точку зрения выбирает читатель, или он/она же отмежевывается от нее. Общим для работ по проблеме «женского прочтения» является то, что в них манифестируется постулат: восприятие текста зависит от читателя, точнее, от его гендерной позиции. Естественно, что женский текст может понять только читатель-женщина. Мужчина же, не имея опыта пере-жизвания сугубо женских ситуаций: аборта, родов, материнства, женских болезней и т.д., не способен осмыслить, а главное, *прочувствовать* их в тексте.

Западная феминистика, постулируя неизбежность и необходимость гендерной позиции читателя, по сути, наложила запрет на возможность а-сексуального отношения к тексту, восприятия его как феномена сугубо эстетического или художественно-культурного. Большинство российских писательниц конца XX века восприняли этот постулат почти буквально.

Поэтому в первых женских сборниках, опубликованных в России в последней четверти прошлого века, содержатся рассказы и повести, раскрывающие данные проблемы именно с позиций феминизма. В качестве примеров можно привести рассказ Нины Горлановой «История озера Веселого» из сборника «Не помнящие зла» (1990), Ирины Полянской «Чистая зона» из сборника «Новые Амазонки» (1991) и т.д.

Таким образом, в «женской» литературе складывается ситуация, когда женщины-авторы говорят о наличии в мышлении и познании специфически эмоциональной, интуитивистской женской, или феминной, позиции, противопоставляя ее мужской, рационалистической. Как для авторов-женщин, так и для женщин-читательниц характерно особое восприятие мира, в котором проявляется отказ от дуализма, конфронтации, иерархичности. Но, благодаря подчеркиванию особого, приоритетно женского восприятия мира, происходит перераспределение духовной энергии полюсов оппозиции «мужское/женское» в сторону последнего члена. Женское мышление, пытаясь отказаться от привилегированного способа осмысления действительности, тем самым утверждает новую, «женскую» иерархию мироотношения. О такой «ловушке», в которую попадает феминизм, пишет Корнелия Клиндер в статье

«Позиции и проблемы теории познания в женских исследованиях»:

«Иными словами, феминизм, который сам себя с недавних пор истолковывает как проект, ставящий под сомнение великий патриархальный нарратив — «рациональность», — сам оказывается в этом положении»¹⁰. То есть, феминный проект оказывается частью «большого нарратива». Это положение касается и концепта «женского чтения». «Женское чтение» начинает осмысляться как чтение правильное, истинное, в отличие от «мужского». Благодаря этому возникает опасность появления идеального (т.е. не реально) читателя, что означает, по сути, смерть читателя. Это не удивительно, ибо почти за полвека до этого Ролан Барт объявил о «смерти автора» в литературе. Постмодернистский нигилизм в данном случае обрел полноту своего проекта — абсурдный тупик как финал западной рационалистической фаллоцентрической парадигмы, «дырка от бублика» (О.Б. Вайнштейн). Существует ли выход из этой тупиковой ситуации?

Выход может быть найден в отказе от гендерного определения как такового. Это касается и выстраивания системы текст-читатель. Исходная установка — видеть в читателе обязательно лицо женского пола и считать при этом, что текст сам по себе не имеет никакой сексуальной маркированности — неверна. Если по-новому рассматривать систему текст-читатель, то нахождение смысла (а это является главной задачей чтения) будет вестись в двух направлениях: со стороны текста, говорящего с читателем языком автора, (а он, как правило, осмыляется как «женский» язык), и со стороны читателя, позиция которого варьируется в зависимости от его принадлежности к тому или иному «коммуникативному сообществу» (Ю. Хабермас). Гендерная позиция читателя в этом случае будет амбивалентной (бисексуальной), и формирование конечного смысла текста не будет обусловлено заданностью его физиологии.

Казалось бы, такая позиция является классической для литературоведения, где текст предстает как объект для читателя. Однако, с феминистской точки зрения, объективация есть форма обладания, присвоения смысла против свободной воли самого «письма». Об этом, например, пишет Тереза де Лауретис в работе «Риторика насилия», критикуя насильственный, маскулинный подход к тексту и приводя в пример такого подхода структурную семиотику тартуртской школы, в частности, труды Ю. М. Лотмана. В этой системе мужчина как реципиент, даже созерцая, производит насилие над объектом (текстом)¹¹.

Снятие насилия может произойти лишь тогда, когда текст не только перестанет быть объектом для читателя, но и будет видеться посредством «отстраненного» чтения, начнет видеть себя гла-

зами читателя. Обращивание читателя в текст и текста в читателе приводит к восприятию системы «текст-читатель» как тождества. Текст будет тождественен читателю, а это предполагает наличие единого элемента, своего рода «нелимитирующей» границы, которая способствует одновременному объединению и разъединению текста и читателя. Однако такая амбивалентная граница — фикция, иллюзия или мечта для феминистски настроенной писательницы.

В реальности текст воспринимается как нечто определенное, имеющее свои границы, то есть как тело. Такое восприятие текста и языка весьма актуально в эпоху постмодернизма (философские концепции Мориса Мерло-Понти и Жана-Люка Нанси). Так, Нанси говорит в работе «Согрус» о языке как теле: «Слово, пока оно не поглощено без остатка каким-нибудь смыслом, остается в своей основе протяженным, находясь между другими словами, стремясь к ним прикоснуться, но при этом, не присоединяясь к ним, — это и есть язык как тело»¹².

Текст как тело имеет свою протяженность или край, предел, который мыслится как одновременное *при-сутствие* и *от-сутствие* (именно так мыслит текст М. Бланшо в монографии «Пространство литературы») ¹³. Предел текста должен осмысляться читателем. В качестве примера такого восприятия системы текст-читатель можно привести роман О. Славниковой «Один в зеркале» (1999). Уже в эпиграфе, взятом из произведения В. Набокова «Приглашение на казнь», актуализируется мотив конца, предела: «Итак — подбираемся к концу» (с. 11)¹⁴.

«Собственно, что меня занимало больше всего, так это таинственное и самое что ни на есть житейское событие **конца** (*выделено автором — А.Л., Е.Ш.*): оно почти не ловится в реальности, а литература имитирует его варварским затратным способом, приближаясь к нему по длинным петлям сюжета, выстраивая множество вспомогательных конструкций», — пишет О. Славникова (с. 110).

Как только автор подходит к финалу романа, возникает и обращение к читателю, к тому, кто способен уловить предел произведения. Недаром читатель показывается в «работе» над текстом, т.е. в том, как он видит само произведение: «толщину (романа) усталый читатель наверняка померил на глазок, чей верхний угол, шуркая, завил нетерпеливым пальцем, оказалось каких-то жалких три странички, которые можно держать большим и указательным, будто крылья пойманной бабочки, не нащупывая между ними ничего, кроме плоской черно-белой пустоты» (с. 107).

Точка зрения автора в данном случае содержит двойное видение читателя: автор, находясь в пределах текста, обозревает читателя из *его* реальности. Внешняя точка зрения на прочитываемый текст компенсируется «внутренней», или обратной точкой зрения.

Текст прочитывается не только читателем, но и героем романа «Один в зеркале» Антоновым: «Он ощущал, что роман, тяжело груженный нажитым добром — разросшимся сюжетом, раздобрёнными от регулярного кормления метафорами, второстепенными героями, сильно превысившими нормы перевозки багажа, — еле-еле влачится — не сравнить с первоначальным бегом налегке в условное пространство замысла, и что весь этот табор скоро заскрипит и встанет, являя себя во всей красе неизвестно откуда взявшемуся читателю» (с. 107).

Интересно, что размышления Антонова и читателя о романе происходят в одном текстовом пространстве, по сути, они отражают одно другое (мотив взгляда и зеркала является одним из центральных мотивов романа). Так, конец романа осмысливается как граница, образующаяся благодаря двойному зрению героя и читателя. Поэтому и роман, собственно, не заканчивается: Антонов из главного героя трансформируется в «наваждение, тронувшееся своим путем». «Теперь нам действительно придется оставить бедного Антонова в покое. Я больше не знаю этого человека. Думаю, что в целом он такой же, как и прочие люди, потому что конец реальной личности — совсем не обязательно смерть» (с. 110). Герой «перетекает» из одной реальности в другую, что происходит не только в финале романа, но и на всем его протяжении. Это обеспечивается введением в текст настоящих героев и псевдо-героев, их прототипов, являющихся зеркальными отражениями друг друга.

Зеркальное представление о текстовом пространстве романа заставляет автора ввести в текст категорию времени. **Одновременность** — это слово выделяется в тексте романа автором, это то, что способствует зеркальному, отображающему восприятию мира. Одновременность — это точка, граница, где происходит совпадение во времени героя, автора и читателя романа. В конце романа «одновременность (выделено автором — А. Л., Е.Ш.), достигшую совершенства» (с. 110), наблюдают все: автор, герой и читатель. Именно это и позволяет «закончить» роман, слово «закончить» взято в кавычки, так как роман обрывается многоточием, то есть формально не заканчивается.

Одновременность обеспечивает и присутствие читателя при создании текстов, написанных женщинами-авторами. Так, роман И. Полянской «Читающая вода» (1999) построен в виде объединенных общей канвой лекций и бесед Викентия Петровича с главной героиней романа, от лица которой идет повествование. Читатель присутствует при создании текста произведения, который пишется одновременно с создающейся в тексте диссертацией Та-ни.- главной героини.

Одновременность со-бытия главной героини, автора и читателя обеспечивается и структурой романного повествования. Роман

представляет собой совокупность глав, разделенных на небольшие подглавы (эпизоды). Такая структура напоминает тексты В. В. Розанова, что подтверждается многочисленными отсылками И. Полянкой к творчеству этого русского философа и литератора начала XX века. Все это делает актуальным идею создания текста «здесь и сейчас». Фиксация каждого мгновения бытия создает иллюзию сохранения времени. Текст становится хранилищем вечно настоящего. Угадывая цитаты и обращая внимание на упоминания авторов и текстов других культур, читатель должен суметь прочесть данный текст именно в таком ключе. То есть на читателя возлагается обязанность стать следующим звеном в цепочке сохранения памяти о прошлом: Викентий Петрович — Татьяна — читатель. Он должен стать хранителем культурного знания, открывающегося в тексте, а сам текст предстает как хранилище прошлого. Роман и есть тот текст, который создается одновременно и автором, и читателем, и главной героиней романа.

Такой же прием использует Светлана Васильева в рассказе «Те, напротив»¹⁵. Структура рассказа строится на совмещении двух планов: в первом — речь идет о том, как женщина пишет рассказ, во втором — представлен сам рассказ, который пишет женщина. Эти два плана объединены приемом рефлексии, но чьей? Автора-повествователя, читателя или того, кто напротив? Не случайно здесь возникает этот вопрос, потому что само письмо таит в себе неизвестность, «почему написано именно это, а не что иное» (с. 12). «Остается утешаться, что круг уже пройден» (с. 12), и рефлексия над ним осуществлена: «пожалуй, это и есть скетч, а то и драматический монолог, который непременно **оценят** по достоинству» (с. 9) Читатель, вовлеченный в процесс создания текста, может расцениваться как неотъемлемая его часть. Одновременность *при-сутствия* и *от-сутствия* при создании текста и гарантирует осуществление тождества читателя и произведения.

Таким образом, в системе «текст-читатель» текст мыслится как тело, имеющее свое протяжение, а значит — и границу, край. Как граница, текст мыслится с одной, «внутренней» стороны автором или героем, с другой — читателем. Нахождение на границе текста обеспечивается одновременностью присутствия. Одновременность обеспечивает функционирование системы «текст-читатель», а категория времени является основополагающей категорией, благодаря которой происходит «включение» читателя в текст произведения.

Наглядным примером данного включения является роман Г. Щербаковой «Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом»¹⁶.

В данном тексте автор активно использует такой прием репрезентации художественного времени, как пролепсис. Упоминание в

тексте о событиях, которые еще не произошли, является своего рода анонсом для читателя. Если Мария, одна из главных героинь романа, ничего не знает о будущем, но желание этого знания овладевает ей, то читатель обладает этим знанием. Значит, согласно Щербаковой, возможность предугадать будущее оказывается под силу только читателю. Именно он должен заметить употребление проlepsисов в тексте и он же должен осуществить рефлекссию над временем. Но читатель не посвящен в механизм познания времени. Поэтому автор демонстрирует способ познания будущего через героев романа. По мнению автора, разрушить временную парадигму можно только вопрошанием — вопрос о времени является выходом за границу знания о нем. Но точного ответа нет, что обеспечивает возможность повторного вопрошания. Мария достигает того, что может соотнести прошлое и настоящее (жар русской печки, который она припомнила из своего детства, так был похож на жару в Иерусалиме). Мария может предугадать будущее, она оказывается посвященной Соломоном в это знание. Поэтому вишневые косточки от компота, подаваемого в салоне самолета (что бывает очень редко), аккуратно лежат в кармане. «Но вот насчет вишневого компота...Остерегись вишневых косточек. У тебя в следующем году будет гнойный аппендицит», — предупреждает Соломон Марию, — от них может случиться гнойный аппендицит. «Давно предупреждено», — говорит он Марии (с. 153).

В последнем абзаце, однако, автор развенчивает иллюзию окончательного знания, иронизируя по поводу гадания Соломона: «Штучки с вишневыми косточками у нас проделает любой экстрасенс» (с. 160). Окончательно синтезировать время невозможно. Вопрошание о времени является вечным процессом, и это может понять только читатель, осуществляющий рефлекссию над художественным концептом времени, введенным автором в текст.

Таким образом, система «текст-читатель» в женской прозе конца XX века осмысливается с точки зрения тождества, где текст определяется как некое протяженное тело, имеющее границу (актуальность финала произведения для женской прозы). Читатель же берет на себя задачу осмысления текста с точки зрения его протяженности, то есть чего-то, постоянно создающегося. Читатель необходим автору для того, чтобы осознать наличие края текста, зафиксировать его. Фиксация границы происходит за счет ощущения одновременного существования автора, текста, героя, читателя. Благодаря такому осмыслению темпоральной парадигмы, авторы-женщины пытаются выйти из-под власти твердого определения как текста, так и читателя, и вписать свое творчество в пространство классической литературы. Как отметила современная писательница С. Васильева: «Хотелось бы в будущем, чтобы культурные традиции воспринимались зрителем или читателем моих ве-

щей не как музейные реликты, а как живая кровь живого тела искусства».¹⁷

Выше речь шла о литературе, предназначенной для серьезного читателя и стимулированной, с одной стороны, западным художественным и культурно-теоретическим опытом, с другой, — интеллектуальными исканиями советской интеллигенции¹⁸. Наряду с такой литературой, огромным читательским спросом в России сейчас пользуется беллетристика, среди жанрового многообразия которой вызывают интерес так называемые «женский любовный» роман и «женский» детектив. Такие книги обычно издаются сериями, неплохо покупаются многочисленными читателями, особенно женщинами, так как эти романы пишутся, собственно, прежде всего для них. Здесь также можно говорить об определенном влиянии западной массовой культуры, которая, будучи презираемой в советское время, обрела своего читателя после снятия идеологических запретов и пропагандистских табу. В эпоху постмодерна граница между «высокой» прозой и «литературщиной» практически стерта, в области же «феминного дискурса» именно беллетристика дала возможность наиболее полного раскрытия феномена «женского письма».

Безусловно, авторы этих произведений используют некие заранее отработанные механизмы при написании текста, с помощью которых обеспечивается читательский интерес женской аудитории. Так О. Вайнштейн в статье «Розовый роман как машина желаний» (1996) пишет о целых школах, обучающих самих же читателей данных романов их написанию. Если написанию романа можно научить, то такой роман оказывается специально сконструированным, в данном случае так, чтобы вызвать интерес у определенной категории читателей. Зная варианты сюжетных линий, создавая определенные типы героев, авторы продуцируют такой текст, при чтении которого женщина идентифицирует себя с главной героиней, а своего мужа — с героем-любовником. Такие приемы, обеспечивающие идентификацию читателя-женщины с героиней и тем самым гарантирующие постоянный читательский спрос на женские романы, достаточно подробно описаны О. Бочаровой в статье «Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе» (1996).

Она пишет: «У читательниц романа критический возраст — им около сорока, они переживают семейный и личный ролевой кризис. Дети выросли, материальная роль отходит на второй план, и здесь опять, как 10-15 лет назад, когда им было за 20, появляется проблема сексуальной идентификации, поиск адекватной гендерной роли и адекватных отношений. Именно в этом возрасте выходят на поверхность и рефлексировются несбывшиеся ожидания относительно себя и партнера, представления об идеальном партнере

и отношениях»¹⁹. Женщина соотносит себя и свою жизнь с тем идеальным образом героини, который прописывается в романе. Но возникает вопрос: является ли это социальное место, занимаемое главной героиней в обществе и семье, реальным местом читательницы? Появляется зазор между действительным миром читательницы и ее воображаемым миром, выстраиваемым благодаря женскому роману.

Недостижимость желаемого заставляет читательницу покупать следующий роман, где, как ей кажется, она сможет найти желаемое соответствие. Такую привычку ««глотать» романы и непрерывно покупать новые, надеясь на удовлетворение и зная, что оно невозможно», отмечает О. Вайнштейн в статье «Розовый роман как машина желаний»²⁰. Механизм, на котором строится покупательский спрос женских любовных романов, прост — это желание постоянной полной идентификации читательницы с героиней, которое в принципе не может быть удовлетворено.

Несколько другие приемы построения текста используются при написании «женского» детектива. Так, проанализировав романы Д. Донцовой, можно отметить ряд типологических черт. Во-первых, главные героини романов Донцовой вписаны в мир, который вполне знаком и легко узнаваем читателем. Читатель может провести конкретные аналогии между «книжным» миром героини и своей действительностью. Автор сознательно вводит в текст эпизоды, близкие быту рядового читателя. В романе Д. Донцовой «Гадюка в сиропе» (2002) короткая юбчонка одной из сотрудниц издательства «Мир литературы» заставляет главную героиню Евлампия Романову припомнить эпизод, в котором профессор Валентина Сергеевна, второпях, собираясь на лекцию, забывает одеть юбку. Оказавшись перед студентами в одних колготках, она произносит «историческую фразу: Боже, какое счастье, что я нацепила утром целые колготки!» (с. 87). Действительно, эта фраза историческая для женщин-читательниц, которым советская «колготочная» проблема близка и по сей день.

Читательница детективного женского роман оказывается погруженной в более узнаваемый мир, чем читательница «розового» романа. В таком мире и главные героини будут во многом близки ей, хотя и они демонстрируют своего рода два идеальных варианта женского счастья. Даша Васильева — образец женщины, живущей для себя: ей не надо работать, так как она вполне обеспечена, не надо заботиться о детях, которые уже выросли. Евлампия Романова — образец женщины, живущей для других, не имея своей семьи, она, тем не менее, воплощает самую заботу о других, у нее много чужих, не собственных детей, о которых она, тем не менее, с радостью заботится.

Таким образом, героини детективного женского романа, с одной стороны, воплощают в жизнь идеальный вариант женской судьбы, с другой стороны, — они очень близки реальной читательнице, больше, чем героини любовного романа. Более того, Донцова так конструирует тексты своих романов, что читатель угадывает, кто является убийцей примерно с середины прочитанного текста, в дальнейшем он/она лишь следят за правильным ходом следствия, которое ведет героиня. То есть читатель оказывается более проницательным, чем автор-героиня — она, как правило, или идет по ложному следу (Евлампия Романова, роман «Гадюка в сиропе») или до конца не догадывается, кто является соучастником преступлений (Даша Васильева, роман «Спят усталые игрушки») (2002)). Отсюда у читателя возникает не только желание идентифицировать себя с героиней, но и появляется чувство собственного превосходства над ней: он/она более умны и проницательны, а значит, и достойны более счастливой судьбы, чем главная героиня. Но здесь возникает прямая зависимость: успешность идентификации читателя с героиней зависит от его/ее рефлексии над текстом, а последняя возможна только если текст куплен и прочитан (проглочен). В любом случае, в выигрыше оказываются автор и издательство, читательнице же достается искомый квазиинтеллектуальный продукт.

Если дамский роман иллюстрирует постоянное желание достижения идеала, то автор романа-детектива заставляет читателя думать. Здесь немаловажным является момент мнимой самостоятельности читательницы. В массовом романе героине, как правило, помогают и спасают ее от неприятностей или от смерти мужские персонажи, героиня оказывается слабой и беззащитной, ее жизнь находится в мужских руках²¹. Читательнице же как раз такая опасность не угрожает, она оказывается более самостоятельной, независимой, ведь она находится по ту сторону событий, происходящих в романе. Именно в детективном женском романе возникает иллюзия торжества феминного сознания над маскулинным бытием.

По сути, здесь, в отличие от высокого «дамского» романа, акцент делается на нетождественности героини и читательницы. Если массовый любовный женский роман заставляет читательницу «проглатывать» новое произведение в поиске желаемого *тождества*, то детективный женский роман покупается читательницей для того, чтобы еще раз прочувствовать свое превосходство над героиней и заставить себя думать, рефлексировать, осознавать свою значимость в этом мире, самостоятельность. Женский детектив является своего рода компенсаторным зеркалом для читателя, в котором он/она стараются увидеть не успехи героини, а свои собственные достижения.

По сути, женский детектив так же использует способы психотерапевтического воздействия на читателя, как и роман дамский²². Но, в отличие от «розового романа», «лечение» оказывается более действенным, так как помогает читательнице убедиться в своей успешности и заставляет ее (а иногда и его), как это ни парадоксально звучит, *мыслить*.

В целом вопрос о специфике феминного дискурса в русской женской прозе остается дискуссионным. Если теоретико-рецептивная проработка женских текстов не обнаруживает гендерной специфики на уровне «серьезной» литературы, то в сфере беллетристики очевидно наличие определенных гендерных предпочтений читателей. По-видимому, дальнейшее развитие постмодернизма приведет к некоторому ослаблению феминистских настроений у российской читательской аудитории, тем более, что они не стимулируются ни политическими реалиями, ни доминантной идеологией, а главное, — эксперименты с гендерной поэтикой встречают сопротивление со стороны русского языка, в котором, в отличие от английского, категория рода неотменима, а, следовательно, художественное слово не может быть построено по принципу «моя твоя не понимай». Литература, если она осознает свое предназначение, всегда стремится отыскать общечеловеческие начала бытия личности, выразить то, что объединяет людей, а не способствует их обособлению. Многие российские писательницы последней четверти XX века ориентируются именно на это свойство художественного слова, хотя и не чуждаются обращаться к модным, популярным или просто коммерчески успешным проектам.

В целом рецепция западного художественного и культурно-теоретического опыта в российском литературном сознании показывает, что прорыв постмодернизма и постструктурализма сквозь идеологический «железный занавес» не был культурным шоком ни для российских писательниц, ни для читательской аудитории. Крайности радикального западного феминизма осознаются и самими активистками этого движения²³, а его эстетические программы явно не вызывают восторга у российских женщин-читательниц.

С другой стороны, опыт постмодернистского литературного эксперимента в русской женской прозе явился не столько деконструкцией художественной традиции, сколько усилением внимания к тем аспектам русской литературы (например, к прозе «серебряного века»), которые были искусственно маргинализированы в советское время, и теперь возвращаются к читателям в своей полноте, восстанавливая прерванную связь поколений.

- ¹ *Науман М.* Литературное произведение и история литературы. М., 1984; Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США). Справочник. Вып. 1. М., 1992; *As Others Read Us.* Amherst, 1991; *Debating Texts: A Reader in Twentieth Century Literary Theory and Method.* Milton Keynes, 1989; *Iser W.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore, 1978; *Jauss H. R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M., 1970; *Reader-Response Criticism.* N.Y., 1980.
- ² *Culler J.* Framing the Sign. Criticism and Its Institutions' L., 1988; *Fish S.* There Is No Such Thing As 'Free Speech'. N.Y., 1994.
- ³ См.: *Rorty R.* Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers, vol. 2. Cambridge Univ. Press, 1995/ Pp. 164-177.
- ⁴ *Falling into Theory. Conflicting Views on Reading Literature / David H. Richter.* Boston, 1994.
- ⁵ *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory / Elaine Showalter.* N.Y., 1985. Термин «гендер», изначально обозначавший грамматическую категорию рода, современными социологами и культурологами используется определение социально-культурной позиции, в которой половая принадлежность индивида определяет не только подсознание, но и высшие формы мышления. В такой трактовке гендер становится онтологическим символом отношений человека и общества, пронизывая собой не только мышление и язык, но и все другие формы общественного бытия и сознания.
- ⁶ См. более подробно: *Брандт Г. А.* Природа женщины. Екатеринбург, 2000. С.160-167; *Жеребкина И.* Прочти мое желание. М., 2000. Сс. 146-152.
- ⁷ *The New Feminist Criticism....*, Pp. 29-45.
- ⁸ *Жеребкина И.* Указ. соч. С. 147.
- ⁹ *Хайденбранд Р., Вико С.* Работа с литературным каноном // Пол, гендер, культура. М., 2000. С. 21-80.
- ¹⁰ *Клингер К.* Позиции и проблемы теории познания в женских исследованиях // Пол, гендер, культура. М., 2000. С. 126.
- ¹¹ Более подробно см.: *Лауретис Т.* Риторика насилия // Антология гендерной теории. Минск, 2000. Сс. 359-372.
- ¹² *Нанси Ж.-Л.* Corpus. М., 1999. С. 118.
- ¹³ Более подробно см.: *Бланиш М.* Пространство литературы. М., 2002. Сс. 9-26.
- ¹⁴ Здесь и далее цитируется издание: *Славникова О.* Один в зеркале // Новый мир. 1999. № 12. Страницы указаны в тексте статьи.
- ¹⁵ Далее цитируется издание: *Васильева С.* Те, кто напротив // Не помнящие зла. М. 1990. С. 7-13.
- ¹⁶ Далее цитируется издание: *Щербакова Г.* Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом // *Щербакова Г.* Кровать Молотова. М., 2001. С. 7-160.
- ¹⁷ Не помнящие зла. М., 1990. С. 6.
- ¹⁸ Первые экспериментальные тексты В. Нарбиковой, В. Токаревой, Т. Толстой и других появились в печати еще в середине 1980-х гг.
- ¹⁹ *Бочарова О.* Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 301.

- ²⁰ Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 326.
- ²¹ Евлампии Романову из романа «Гадюка в сиропе» Андрей Казин и следователь Митрофанов спасают от смерти. В романе «Спят усталые игрушки» Дашу Васильеву — колдун Филя и ученый-психолог, гипнотизер Андрей Николаевич Мельниченко.
- ²² О. Бочарова отмечает, что для женского розового роман характерны «фиксация актуальных, социокультурных напряжений и их гармонизация, эффективность «психотерапевтического» воздействия посредством эскапистских конструкций делают женский роман «знаком» времени». См.: Бочарова О. Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 302.
- ²³ См., напр., Paglia C. Vamps and Tramps. N.Y., 1994.