

На правах рукописи

ШИРОКОВА Елена Викторовна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ
В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА
(ПОЭТИКА ЯЗЫКА И ВРЕМЕНИ)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Ижевск – 2005

Работа выполнена в ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Лашкевич Анатолий Викторович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Абашева Марина Петровна

кандидат филологических наук, доцент
Скопкарева Светлана Леонидовна

Ведущая организация: Вятский государственный гуманитарный
университет

Защита состоится «__» декабря 2005 г. в _____ часов
на заседании диссертационного совета ДМ 212.275.06 при ГОУ ВПО «Уд-
муртский государственный университет» по адресу: 426034, г. Ижевск, ул.
Университетская, 1, корп. 2, ауд. 204.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Удмуртского
государственного университета.

Автореферат разослан «__» ноября 2005 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук

Н. И. Чиркова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Современный литературный процесс в России характеризуется, прежде всего, активными поисками новых форм художественного (поэтического) дискурса, в которых разнообразие и плюрализм современной культурной ситуации обретают адекватное словесное выражение, а литература (художественное слово) возвращает себе привилегированное, центральное положение, которое она занимала до наступления эпохи постиндустриального общества. В конце XX века «постмодернизм» («постмодерн») оказывается одним из наиболее используемых и часто встречающихся слов в науках о культуре и средствах массовой информации. Количество научных работ, статей, монографий, сборников и т.д., в которых данное слово/понятие/категория становится предметом исследования, не поддается статистическому подсчету. С одной стороны, это явление активно осваивается современными науками о культуре, в том числе литературоведением, с другой – это освоение обнаруживает такое разнообразие мнений, концепций и научных оценок, что само явление как бы исчезает под их напором и растворяется в бесконечном многообразии определений и дефиниций.

В ситуации «постмодерна» литературный процесс постоянно генерирует условия для возникновения новых модификаций художественного дискурса, одной из которых стала «женская проза». Изначально она мыслится как соединение элементов постмодернистской и постреалистической эстетико-поэтических систем. Можно указать хотя бы тот факт, что творчество Л. Петрушевской известный литературовед М. Липовецкий обозначил, как «зарождающийся» постмодернизм. Многие исследователи определяют «женскую прозу» как прозу в большей степени «постреалистическую»,¹ зачастую недостаточно обращая внимание на анализ ее «постмодернистского» компонента. А между тем появление женской прозы в литературе конца XX века связано именно с интересом постмодернистской мысли к маргинальным («репрессированным») идейно-художественным практикам, проявляющим себя в региональной, этнической, субкультурной словесных практиках, в литературе национальных меньшинств, в том числе и в литературе, созданной женщинами, о женщинах и для женщин.

Актуальность данного диссертационного исследования определяется тем, что оно посвящено изучению русской женской прозы конца XX века с точки зрения поэтико-эстетической системы постмодернизма.

¹ Более подробно см.: Лейдерман Н. М., Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2. М., 2003. С. 560, 563.

Вопрос о роли женского творчества, пожалуй, никогда в истории культуры еще не звучал так остро. Вопросы о природе, структуре и функции женского начала как самые острые вопросы современности, были инициированы самой практикой современной культуры. Публикации произведений, написанных женщинами, появляются на прилавках книжных магазинов. Стоит привести тот факт, что в конце XX - начале XXI веков было издано большое количество 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., где женщины-авторы сознательно определяют свою прозу, как принципиально отличную от «мужской».

В западных науках о культуре появление нового объекта для литературоведческих исследований («феминного текста») породило желание сказать о том, что женская литература существует как независимое, своеобразное и специфическое течение, культурное явление особого порядка. Необходимость теоретического осмысления и разрешения проблемы женской литературы и «феминного текста» была связана в том числе и с проникновением идей западного феминистского движения в русскую культуру после начала перестройки в 1985 г.

Целью данной работы является определение существенных черт такого феномена конца XX века, как «женская проза» и установление значимых характеристик функционирования «женской прозы» как одного из направлений постмодернизма в пределах общей эстетико-поэтической парадигмы рубежа веков.

Объектом исследования выступает так называемая «женская проза», то есть произведения русскоязычных писательниц, написанные с начала 80-х до конца 90-х годов XX века, наиболее репрезентативные в плане постмодернистской эстетики.

Новизна диссертационного исследования определяется тем, что русская женская проза впервые рассматривается как *система*, а ее отдельные уровни вписываются в контекст постмодернизма как целостного направления современной культуры.

Для достижения поставленной цели ставится ряд ***задач***:

1. Проанализировать корпус текстов, написанных авторами-женщинами с начала 1980-х до начала 2000-х гг.;
2. Сопоставить между собой основные системные эстетико-поэтические параметры этих текстов;

3. Выявить практическое выражение «женского голоса» в дискурсе современной русской прозы;

4. Дать системную характеристику произведениям женской прозы, в которых выявляется экспериментальный характер художественного слова и эстетических идей;

Для этого предполагается:

а) рассмотреть принципы организации и функционирования литературного произведения как языковой структуры;

б) определить особенности игровой репрезентации языка в текстах авторов-женщин;

в) рассмотреть проблему времени в современных эстетических концепциях и художественных текстах и выделить специфическое использование и понимание временной парадигмы в текстах авторов-женщин;

г) определить общие черты эстетического мировоззрения и поэтической практики писательниц-женщин, творчество которых относится к постмодернизму.

Теория и методология исследования. Интегрированную теоретико-методологическую базу исследования составили несколько подходов к тексту: историко-функциональный (А. Н. Веселовский, О. М. Фрейденберг), культурно-типологический (И. П. Смирнов), семиотический (Ю. М. Лотман, Б. Успенский), герменевтический (М. Бубер, Х.- Г. Гадамер, М. Хайдеггер). Исследование постмодернистской природы женской прозы потребовало обращения к работам теоретиков и исследователей европейского и русского постмодернизма, представляющих его философию, эстетику и поэтику, – Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж. Женетта, Ж. Лакана, Ж. Лиотара, П. Рикера, М. Фуко, У. Эко, А. Гениса, Б. Гройса, И. Ильина, В. Курицына, М. Липовецкого, Н. Маньковской, И. Скоропановой. Выбор объекта исследования определяет обращение к философским и эстетическим работам основательниц западного феминизма: Е. Гоцило, Л. Иригарей, Ю. Кристевой, Р. Марш, Э. Сису, Б. Хелдт, Дж. Эндрю.

Практическая ценность работы усматривается в возможности использовать ее результаты в вузовских курсах лекций по истории русской и зарубежной литератур, по истории культуры, в специальных курсах по современной литературе и культуре. Предполагаемое в диссертационном исследовании «различение» женского голоса в русской постмодернистской прозе может дать современному ученому богатый материал как для продолжения теоретико-литературных исследований, так и для историко-

культурного анализа современного процесса, его идейной и родо-жанровой специфики и стилового разнообразия. Кроме того, этот материал может быть полезен при составлении университетских учебных курсов по истории и теории литературы и культуры, при разработке общих и специальных курсов по проблемам постмодернизма и современного искусства в целом.

Апробация работы была проведена в серии докладов на научных конференциях различного уровня. Содержание диссертации отражено в ряде публикаций, ее основные положения рассматривались на методологическом семинаре УдГУ «Слово в культуре: онтология, феноменология, герменевтика» (1999 - 2002). Текст диссертации обсуждался на заседаниях кафедры зарубежной литературы Удмуртского гос. университета и Отдела теории литератур и методологии литературоведения и искусстваознания Института мировой литературы РАН (2003).

Структура работы. Диссертация состоит из «Введения», двух глав, «Заключения» и «Библиографии». Содержание диссертации изложено на 151 странице, библиография включает в себя 248 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во «**Введении**» формулируются цели и задачи работы, определяются актуальность, новизна и методологические основания диссертационного исследования. Кроме того, «Введение» содержит критический обзор работ по истории постмодернизма и историческим аспектам развития основных теоретико-культурных понятий, связанных с постмодернистской эстетикой и поэтикой.

В настоящее время в литературоведении начинают появляться работы, посвященные произведениям современных русскоязычных писательниц. В этих работах исследователи объясняют феномен «женской прозы» с точки зрения общих идей постмодернизма. В данном ключе рассматривают тексты авторов-женщин М. Абашева, Н. Ажгихина, О. Дарк, Н. Маньковская, Л. Насрутдинова, И. Скоропанова. Интересно, что сами авторы, например, В. Нарбикова, О. Славникова и Л. Улицкая определяют свое творчество именно в русле постмодернизма.

Также с середины 1990-х годов для осмысления явления «женской прозы» в литературоведении начинает использоваться гендерный подход. «Подобного рода исследования, – пишет С. Охотникова, – стали восприниматься как более или менее единый комплекс (постструктуралистский в своей основе), наиболее приемлемый для анализа "инаковости женского сознания" и тех средств, при помощи которых эта

"инаковость" находит свое выражение в литературе»². Такой взгляд на «женскую прозу» присутствует в работах Е. Гоцило, Т. Марковой, Серафимы Ролл, И. Савкиной, Е. Трофимовой, Н. Фатеевой.

Так или иначе, исследователи, пытаясь определить «женскую прозу», выделяют, как правило, некоторые ее аспекты такие, как антропоцентризм, абсурдность, дискретность, интертекстуальность и так далее, объясняя их специфику принадлежностью текста к постмодернизму либо стремлением к отражению феминных теорий. Но ответа на вопрос: почему «женская проза» конца XX существует именно таким образом, пока, как представляется, дано не было.

В настоящей работе «женская проза» рассматривается с точки зрения категорий языка и времени, которые, в свою очередь, объясняют специфическое понимание системы и структуры в постмодернизме.

В связи с этим актуальным представляется подход к «женской прозе» как к единому целому (системе). Такое описание «женской прозы» подводит к разрешению вопроса о специфике ее языка, «письма», то есть к вопросу о том, как структурируется женский текст. Функционирование языковой структуры происходит во времени, поэтому вторым актуальным вопросом является вопрос о поэтическом выражении и эстетическом осмыслении категории времени в «женской прозе».

В первой главе «Проблема языка в современной женской прозе» ставится проблема «женского» письма. Согласно априорному представлению гендерного подхода, «женское» письмо существует как особый, противоположный «мужскому» письму конструкт. Акт письма должен децентрировать систему традиционных значений, явиться критикой бинарной модели структуры. «Женское» письмо изначально мыслится, например, представителями феминизма как то, что опровергает традиционные представления о языке, как стабильной, неподвижной структуре. Таким образом, вопрос о «женском» письме затрагивает область теории слова и проблему смыслопорождения.

Анализируя группу текстов, принадлежащих перу авторов-женщин, можно прийти к выводу, что слово в «женской прозе» существует и понимается как «пустая оболочка», или «место без пассажира» (термин Ж. Делеза). Так, например, в романе И. Полянской «Прохождение тени» слепотой характеризуется мужское начало, а значит, и Слово, Логос. Слова теряют на-правление. Но благодаря соотнесенности «звукового комплекса»

² Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. Иваново, 2002. С. 273.

слова с другими словами, подбираемыми главными героями произведения в ходе игры в ассоциации, слову придается новый смысл. Через субъекта оно конструирует само себя, отзываясь самому себе. Благодаря зову, обретает направление, располагается в пространстве, определяя свои границы: от...и до. Раз-мещаясь в пространстве языка, слово получает возможность постоянно наделяться новыми смыслами, поэтому авторы-женщины избегают навсегда определять слово. Множество примеров тому можно найти в текстах В. Нарбиковой, И. Полянской и других авторов. Отказываясь определять слово, писательницы акцентируют свое внимание на том, что существует в промежутке речи, находится *до*-слова, между словами, *после*-слова.

Так, В. Нарбикова обращает внимание, что до того, как было слово, было *междометье*, для нее – краткое изъявление духа. Она же закавычивает в тексте и *местоимения* (то, что вместо имени, вместо слова), делая их значимым элементом текста. «Пустые» слова, не наполненные содержанием, использует в своем романе «Кысь» (2001) и Т. Толстая. Так появляются «МОГОЗИН», «ОСФАЛЬТ», «ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ». Слова, которые обозначают уже не существующие предметы, на самом деле ничего не обозначают. Герои романа «Кысь» пытаются наполнить их своим содержанием. Так, конь представляется в виде большой мыши, единственно уцелевшего и не изменившегося после ядерного взрыва животного. Таким образом, слова оказываются пустыми, полыми законосителями, способными вобрать любое новое содержание. Как таковые, эти бессодержательные знаки (симулякры) могут быть вставлены внутрь оппозиции и тем онтологизировать пространство смысловой свободы.

Все это приводит к неустойчивости и зыбкости знака. Смыслонаполнение знака происходит постоянно, но необходимо отметить, что его разрушение и восстановление все-таки регулируется самим языком. Для В. Нарбиковой, например, становится понятной условность всякого названия, поскольку языковые ассоциации заложены в нашем сознании. Возникает вопрос: возможен ли выход из-под власти традиции языка? Единственный выход – это выход в языковую неразличимость или шум (ср. название романа В. Нарбиковой «Шепот шума»). Но при этом сама неразличимость оказывается в пределах языка. У В. Нарбиковой шум все-таки состоит из слов. Таким образом, осмысление слова в плане его деконструкции приводит к осознанию того, что слово не может быть разрушено, но тем не менее оно способно постоянно разрушаться и самовосстанавливаться в пространстве языка.

Важным оказывается и вопрос о том, как происходит процесс саморазворачивания слова в «женской прозе». Во втором параграфе первой главы «**Игра как репрезентация языка и субъекта (проза В. Нарбиковой)**» речь идет о категории игры, благодаря которой и происходит саморазворачивание слова и языка в пространстве текста.

Для анализа выбраны два романа В. Нарбиковой «Равновесие света дневных и ночных звезд» (1990) и «Шепот шума» (1994), в которых, как представляется, категория игры заявлена наиболее полно. В романе «Шепот шума» автор с помощью своего героя дон Жана заново структурирует тексты мировой культуры. Дон Жан является автором «Записок замечательных людей», которые представляют собой собранные вместе и переадресованные отрывки из произведений и частной переписки великих политиков, писателей и творческих людей. Немалую долю записок занимают выдержки из переписки Пушкина с друзьями, где пропущенные нецензурные слова восстанавливаются. Текст рождается заново, но было бы ошибкой назвать этот текст пушкинским, принадлежащим герою романа дон Жану (он только собирает, композиционно выстраивает записки) или самой Нарбиковой. Текст лишается автора, но получает самостийность. Таким образом, здесь тексты других культур проговаривают себя через героя, дон Жана, утверждаясь в собственном бытии. И становление текста происходит благодаря игре с чужим словом. Так возникает один из главных концептов постмодернизма – *интертекстуальность*. Он используется различными авторами повествований с одной целью: дестабилизировать привычные традиционные интерпретации и дать своему тексту новое, независимое (на самом деле, как раз зависимое) существование. В романе «Равновесие света дневных и ночных звезд», в отличие от предшествующего, наоборот, именно субъект благодаря игре с «вечными» текстами творит себя.

Из наблюдений над механизмом использования библейских текстов в прозе В. Нарбиковой делается вывод, что автор пытается представить текст Библии близким и знакомым современному читателю. Иосиф, например, превращается в Иосифа Иаковича, Святая дева Мария – в Машу. Младенцев избивают в современных яслях. Евангелие, например, прочитывается с помощью модного включения в русскую речь английских слов и выражений: Евангелие есть описание двух хеппи-эндсов. Один – это потоп, второй – воскрешение Иисуса Христа. Здесь автор говорит о Библии современным языком, используя американизмы, переводит текст на понятный массовому читателю язык, тем самым, делая его восприятие доступным для каждого. И если раньше Библия трактовалась только теологами, что во многом делало

текст сакральным и непонятным, то перевод Библии на доступный массовому читателю язык возвращает текст в лоно массовой культуры, доказывая то, что Библия – одна из самых тиражируемых, а значит, и читаемых книг.

Такая сниженность в слове автора библейского текста позволяет задействовать Нарбиковой тему соотношения человека и Бога. Бог и божественное оказываются близкими современнику. Человек – это такой же творец, как и Бог, но В. Нарбикова акцентирует внимание на том, что он никогда не будет полностью подобен Богу, а только стремится быть подобным. И это стремление заключено в постоянном обращении к тексту Библии. Находя аналоги библейских персонажей в реальной жизни, человек убеждается в их возможном существовании и в том, что он способен творить, как Бог. Но, возлагая на себя божественную функцию, он признается в своем несовершенстве, а процесс самопознания человека через «вечные» тексты культуры становится бесконечным процессом.

Таким образом, текст или язык делает субъекта *все*-возможным, но и сам язык продолжается вновь и вновь в деятельности субъекта.

Языковая деятельность субъекта, так или иначе, связана с категорией знания, так как благодаря языку субъект познает самого себя. Изменяется ли характер знания о мире и о человеке в постмодернизме и, в частности, в «женской прозе»? Об этом идет речь в третьем параграфе первой главы диссертационной работы **«Язык – знание – сознание»**.

В основе рассуждений лежит утверждение о том, что новый тип знания, постулируемый в современную эпоху, отказывается от научного постижения мира. Так, например, Ж.-Ф. Лиотар в труде «Состояние постмодерна» подвергает критике рациональность знания эпохи Просвещения. В работе указывается, что и феминистская критика науки согласуется с тенденцией постмодернизма и пытается предложить свои варианты выхода в иррациональное знание. Такое совпадение отмечает, например, К. Клиггер в статье «Позиции и проблемы теории познания в женских исследованиях». Знание о мире можно добыть, исключая научный опыт, *до*-знание мира. То, что увидено, не требует доказательства, оно оказывается более реальным, истинным чем то, что требует научного объяснения. Именно такой путь *по*-знания мира воспроизводится в произведениях, написанных женщинами. Очевидным является приоритет видимого, не требующего доказательства знания о мире.

Такой взгляд на знание демонстрируется, например, в романе В. Нарбиковой «Равновесие света дневных и ночных звезд» и в романе О. Славниковой «Один в зеркале» (1999). Видимое знание достигается не

разумом, а оно «блзнится», «видится», то есть остается вечно притягательным, зовущим благодаря соблазну³. Объектом соблазна в текстах является женское тело. Оно познаваемо как для мужчины (роман О. Славников «Один в зеркале»), так и для женщины (романы В. Нарбиковой, И. Полянской). Соблазнение женщины собственным телом заставляет ее обратиться к самой себе. Женщина становится объектом познания для самой себя. Так, например, в романе И. Полянской «Прохождение тени» (1997) актуализируется тема самопознания. Объектом для познания становится не Другой, а собственное «Я» главной героини. «Я» обнаруживает самого себя, обнаруживая самого себя, оно убеждается в своем существовании. Но полного самопознания быть не может, это длящийся, непрерывный процесс. Абсолютизация знания приводит к его полному завершению, концу, а значит, к смерти «Я», поэтому «Я» оказывается всегда неполным, постоянно требующим своего завершения.

Важно отметить и тот факт, что в прозе авторов-женщин, как правило, в качестве Другого, объекта познания, избирается не мужчина (как Другой, Иной, он бесконечно далек для женщины). Невозможно понять Другого, будь он кем угодно, только не «Я». Не-допонимание всегда будет присутствовать между «Я» и «Другим», поэтому авторы-женщины актуализируют тему самопознания. А женское письмо ориентировано скорее на возможность сказать новое слово о себе как о познающем субъекте. Отсюда стремление авторов к эксперименту – по-*пытке* заставить слово сказаться иначе, не так, как оно говорится в «онто-тео-телео-фоно-фалло-логоцентрической» литературной традиции «мужского» письма.

Недаром в романе В. Нарбиковой «Равновесие света дневных и ночных звезд» возникает образ спящей красавицы, который интерпретируется с помощью фрейдовского толкования сновидений. Спящая красавица в тексте В. Нарбиковой просыпается после того, как ее «слизнуло» водой. Вхождение в воду по принципу обратного толкования символизирует выход из воды, или рождение. Значит, спящая красавица не нуждается ни в чьих поцелуях, она сама себя рождает. Так, в женской прозе реализуется возможность не разрушения языка (женщины убеждаются, что это сделать фактически невозможно), а создания нового Слова о мире, возникает мотив обращения к себе, познания самой себя.

В заключении главы отмечается, что женская проза отказывается от деконструктивного подхода к языку, к знанию, так как, отвергая

³ Категория соблазна является одной из основных категорий в эстетике постмодернизма. В частности, можно отметить работу Ж. Бодрийяра «Соблазн». См.: Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000.

рациональность знания о мире, она не может отрицать сам факт существования языка, знания и, наконец, самого мужчины. Если бы все это подверглось негации, то необходимо было бы признать иллюзорным и само бытие женщины. Отвергнуть мужской Логос, мужское слово в принципе невозможно. Ирония по этому поводу видна, например, в романе Л. Улицкой «Веселые похороны» (2001). Даже после смерти художника Алика остается записанной на магнитофонной пленке его речь, его слово. Смерть мужчины (в буквальном смысле) оказывается неравнозначной смерти мужского Логоса.

Во второй главе «Время в современных эстетических концепциях и художественных текстах» исследуется специфика функционирования категории времени в «женской прозе». Как представляется, категория времени будет прочитываться в таких текстах не совсем традиционно. В чем заключается эта нетрадиционность – это вопрос, на который формулируется ответ во второй главе исследования. В теоретической части главы делается вывод о том, что, во-первых, постмодернизм открывает новый взгляд на время. Он отвергает концепцию стрелы времени, направленной из прошлого в будущее, которая была характерна для эпохи Нового времени (К. Ясперс). Время в постмодернизме либо совсем исчезает, либо сливается в едином настоящем. Такой точки зрения придерживается, например, О. Э. Туганова в статье «Постмодернизм в американской художественной культуре и его философские истоки». Так же определяет категорию времени Мадан Саруп, приводя в пример фильм Дэвида Линча «Голубой бархат», где использовано стирание границ между прошлым и настоящим, а время трактуется как локус вечного настоящего. Вторая точка зрения – время направляется вспять. Анализируя время в творчестве Х.-Л. Борхеса, В. Л. Левашов замечает, что Борхес ломает наше традиционное представление о времени. Время идет не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое.

Во-вторых, теоретики постмодернизма, в частности Ж. Делез и Ж. Женетт, попытались обосновать процесс синтеза времени. Так, в концепции времени появляется понятие «повтора» или «возвращения». В самом слове *пост-модернизм* уже заложена идея повтора. Пост-модернизм точнее переводится на русский язык, как пост-современное, пост-со-временное. «Пост», или «после», указывает нам на будущее, само же «современное» переводится в «прошлое». «"Пост" оказывается точкой поворота к "прошлому", а потому весь его смысл сводится к нему»⁴. Кроме того, слово «пост» – это еще и «остановка, удержание, воздержание, перерыв». Слово

⁴ Бушмакина О. Онтология постсовременного мышления. «Метафора постмодерна». Ижевск, 1998. С. 33.

«постсо-временное» говорит о синтезе, совпадении трех времен: прошлого, настоящего, будущего. Так, например, у Ж. Делеза появляется осмысление будущего как королевского повторения – это повторение предстоящего, подчиняющее себе два других времени и лишаящее их автономии. А в работах Ж. Женетта, наиболее близких к практике изучения текстов, вводится понятие «ахронии». Оно включает более узкие категории: пролепсис и аналепсис, повествовательные приемы, отсылающие читателя либо к минувшим, либо к еще не произошедшим событиям.

В-третьих, немаловажным фактом является и то, что теоретики постмодернизма практически обосновывают свои знания, находя им примеры в текстах. Это касается не только Ж. Женетта и П. Рикера, но и наиболее далекого от литературы Ж. Делеза. В «Различии и повторении» Ж. Делез приводит примеры из Борхеса, Пруста и других писателей. Таким образом, философский взгляд на время апробируется на литературных текстах, причем на материале литературы XX века. Ж. Женетт в работе «Пространство и язык» пишет, что произведения современной литературы требуют темпоральной точки зрения на них, как, например, роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», классика же ждет подхода структуралистов. Все это говорит как о возможности использования философских идей при анализе художественных текстов, так и том, что современные философские тексты активно осваивают художественные формы выражения мысли.

Это позволяет успешно анализировать современные произведения, применяя категориальный аппарат, объясняющий употребление временной парадигмы в конкретном тексте. Задача заключается в том, чтобы посмотреть, как категория времени способствует формированию особого стиля – «письма» – женского романа. В свою очередь, стиль участвует в смыслопорождении текста, а время служит тем средством, которое помогает женщине сказать свое слово в культуре постмодернизма.

В первом параграфе второй главы «Синтез времени в романе Г. Щербаковой "Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом"» при рассмотрении временной парадигмы романа выясняется, что существует три различных подхода к категории времени в тексте. С одной стороны, происходит вопрошание о времени героиней романа. Но автору важно показать, что это вечное вопрошание о времени, так как героиня никогда не достигает с помощью своих вопросов точного знания о будущем. С другой, автор как раз и обладает таким знанием, что позволяет ему (ей) свободно перемещаться во времени и обладать знанием о прошлом

и о будущем своих героев. Более того, автор сознательно посвящает в это знание читателя, вводя в текст эпизоды, где констатируются события, которые еще не произошли, но обязательно совершатся в будущем, в терминологии Ж. Женетта – пролепсисы. Читатель становится способным рефлексировать над временем, задумываться над тем, почему именно так функционирует категория времени в романе. Таким образом, круг познания замыкается: герой вопрошает о времени, читатель осмысляет это вопрошание, а автор делает все это возможным, функционирующим в поэтике текста.

В диссертации отмечается, что структуро- и смыслоорганизующим началом большинства текстов является идея круга, постоянного повтора. В ходе анализа демонстрируется, что **повтор**, как повествовательный прием, является одним из важных приемов построения композиции романа. Его использование очевидно на всех уровнях текста: образном, интертекстуальном, сюжетном, стилистическом.

Наконец, повтор работает и на смысловом уровне, на уровне центральных для данного текста оппозиций: мужское/женское, еврейское/русское. Данная оппозиция (еврейское/русское) не является новой для литературы конца XX века. Поиск общего в столь различных нациях занимал, например, В. В. Розанова, который пытался сблизить два народа благодаря присущей русским женственности: «Бабья натура евреев – моя идея fixe»⁵. В романе Г. Щербаковой эта тема, как показывает анализ, преломляется как раз через философию В. В. Розанова, в которой рассматривались национальное и религиозное с точки зрения проблемы пола. Прежде всего, актуальной для Щербаковой является оппозиция мужское/женское, в которой мужское начало является пассивным. Мужчины в романах Щербаковой не выходят за парадигму своего существования. Они боятся любых перемен и изменений. А женщина у Щербаковой, наоборот, способна воспринять чужую культуру, в данном случае еврейскую, благодаря своей иррациональности и возможности понимания чужого.

Так возникает другая оппозиция – русское/еврейское. При этом естественно, что русская культура осмысляется по отношению к еврейской как культура Запада, культура Логоса, слова. Это подтверждается и тем, что мужские персонажи еврейской национальности либо лишены дара речи, как Соломон из романа «Восхождение на холм...», либо не любят шума, громкого разговора. Так, доктора Хаима раздражает орущая «мешпуха». Мужчины-евреи обладают даром иррационального молчания. Таким

⁵ Розанов В. В. О себе и жизни моей. М., 1990. С. 181.

образом, именно женщины обретают право познания чужого, они должны получить от Востока знание об иррациональном, недоступное мужскому самодовлеющему мышлению. Весь вопрос заключен в природе этого знания. Если принять во внимание, что русская природа – это природа «на», природа поверхности, которая обусловлена бескрайними равнинами России, то, всего вероятнее, предназначение еврейской нации в указании направления, в ограничении, о-пределении русской природы. В текстах Г. Щербаковой мужчины-евреи хоронят русских женщин (еврей Хаим – бабу Руденчиху, через сто лет или около доктор Хаим присутствует при смерти Анны Лившиц). Так, евреи мужчины возвращают женщину в родное лоно, в мать-землю, к самой же себе. Одна из героинь романа «Восхождение на холм...» Мария испытывает мнимую смерть при встрече с царем Соломоном. При этом происходит не только встреча с Соломоном на его холме, но и «встреча» с самим холмом, «встреча» с землей: «... она бестолково топталась на сухой, в мелких, как у человека, морщинках, земле. Мария даже пригнулась и тронула землю рукой... Вспомнилось и чудное: она тогда, в заточении, пробегала ножками землю до горизонта, перепрыгивала на низкое "там" небо и возвращалась уже по небу, как птица... Она не помнила об этом сто лет. А вот сейчас у нее было то же самое»⁶. Итак, женщина получает знание о себе самой без помощи устойчивых «мужских» эпистем; более того, она трансформирует эпистемное, т.е. уже установленное, заранее данное знание, в гностическое, т.е. рождаемое самопроизвольно, интенционально-субъективно, внутренне.

В работе отмечается еще один смысловой аспект того знания, которое получают героини Г. Щербаковой. Дело в том, что, как правило, женские персонажи в текстах маргинальны. Они либо живут в провинции, как Мария или Астра, либо стремятся переместиться в центр. В данном случае центр – это Москва, куда, наконец-то, переезжает Лилия. Но простое перемещение в пространстве из периферии к центру не означает того, что героиня обретает знание о мире (Лилия в финале романа уходит из дома, покидает свою большую квартиру в Москве). Значит, идея центра, по Щербаковой, прежде всего связана с религией, духовностью. Центр – это земля обетованная Израиля, где героиня способна познать Бога. Недаром в романе Щербакова вводит такую оппозицию: Запад-Восток, где Запад – это Россия, Украина, в какой-то мере Прибалтика, которые представляет Мария, Восток – молящиеся у Храма японки. Израиль – это и есть то место, которое

⁶ Щербакова Г. Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом // Щербакова Г. Кровать Молотова. М., 2001. С. 140-141.

объединяет христианский Запад и Восток. Именно в Израиле Мария приобщается к божественной истине, точнее, эта истина рождается в ней.

Таким образом, на смысловом уровне прием повтора делает актуальным мотив познания женщиной самой себя. Вопрошая о времени, героиня раз-двигает границы знания о собственном существовании и получает знание о самой себе.

Во втором параграфе второй главы дается анализ временной парадигмы романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» (2001). Как и в романе Г. Щербаковой «Восхождение на холм царя Соломона...», главная героиня Улицкой, Елена Георгиевна Кукоцкая, вопрошает о времени. Провалы в памяти заставляют ее восстановить свое прошлое, сделать его явным для себя. Более того, отсутствие памяти о прошлом делает необходимым восполнение этого пробела, и героиня начинает создавать свой текст, где фиксируются ее ощущения, ее прошлая жизнь, ее настоящее время. Текст подходит в качестве средства, восстанавливающего время, так как представляет собой время, застывшее в знаках. Это семиотическое время, направленное как раз из настоящего в прошлое. Вот почему создание текста так необходимо Елене.

Таким образом, в круг вопросов попадает вопрос о тексте с точки зрения представленного в нем семиотического времени, которое, в отличие от времени энтропийного, направлено не из прошлого в будущее, а наоборот. Вопрос носит характер эксперимента, *о-пыта* над собой как смыслопорождающим субъектом, обладающим свободой выбора темпоральной парадигмы.

Важным в решении этого вопроса оказывается анализ образа Елены Кукоцкой, которая в романе и создает семиотический текст/ткань. Обоснованные сравнения образа Елены с героинями античных мифов, Персефой и Пенелопой, вечно ткущей ковер в ожидании Одиссея, позволяют сделать вывод, что в образе Елены автор аккумулирует идею самопорождения, общую для природы и человека. Елена в тексте романа постоянно оказывается в некоем иррациональном пространстве так называемой «Великой Воды», которое характеризуется одновременно и как состояние рождения человека, и как рождение текста (в состоянии «Великой Воды» Елена видит себя полотном/тканью, она и есть это полотно).

В данном случае анализ текста показывает, что идея саморождения снимает проблему конечности человеческого существования, и это согласуется с самим характером создания семиотического текста, обращающего время вспять. Как в случае саморождения, так и в случае

создания текста время замыкается, становится вечным и, главное, доступным творческому сознанию, его под-лежащим.

Именно такой прием использует Л. Улицкая, создавая во второй части романа некий гипертекст. Вторая часть романа является самостоятельным произведением, так как события, которые происходят в ней, повествуют об ирреальном мире и не связаны хронологически и причинно-следственно с событиями всего романа. Поэтому она прочитывается как самостоятельный текст, имеющий своеобразную структуру, временную и пространственную организацию.

Важным оказывается вопрос: как и почему происходит создание этого гипертекста. При анализе временной и пространственной структуры второй части романа выясняется, что время и пространство не являются однородными в тексте. В начале главы характеристика времени как нельзя более близка к христианскому мироотношению. «Времен несколько, и они разные: время горячее, время холодное, историческое, метаисторическое, личное, абстрактное, акцентированное, обратное и еще много всяких других», – объясняет Новенькой Иудей⁷. Множественность времен говорит о том, что его невозможно о-пределить. Затем христианское восприятие времени и пространства сменяется в тексте языческим. Мир постепенно обретает свои краски, временную и пространственную различимость. Ориентация на античный миф и тем самым на языческий мир показывается через сравнение главных героев романа с античными персонажами: Елена Георгиевна Кукоцкая – Персефона – Пенелопа, Павел Алексеевич Кукоцкий – Одиссей, Василиса – Полифем. Таким образом, во второй части романа происходит своеобразный переход от христианского мира к языческому, что позволяет говорить о том, что время в тексте обретает обратное направление, то есть течет не из прошлого в настоящее к будущему, а, наоборот, к прошлому, что соответствует обратному, семиотическому времени и приводит к тому, что прошлое и будущее меняются местами. Время оборачивается, переворачивается. Для сравнения: прием переворота Людмила Улицкая использует в произведении и на интертекстуальном уровне, переосмысляя основные мотивы «Одиссеи» Гомера.

Итак, темпоральный поворот замыкает стрелу времени. Такое восприятие времени неслучайно для Л. Улицкой. Оно соотносится со смыслом произведения. Главный вопрос, который ставится в романе, – вопрос онтологического плана, вопрос о смысле человеческой жизни. Смысл человеческого существования в данном случае заключен в самопознании,

⁷ Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М., 2001. С. 197.

саморождении. Вечно рождаясь, человек обретает возможность бесконечного существования, поэтому смерти для героев романа нет. Обратное, замкнутое время текста, таким образом, соотносится с мотивом создания бесконечно длящегося мира, мира как интертекста.

В третьем параграфе второй главы объектом анализа является историческое и художественное время в романе И. Полянской «Читающая вода» (1999). В данном случае интересна проблема соотношения исторического, «монументального» (термин П. Рикера) и художественного времен. Как и в двух предыдущих романах, объектом вопрошания становится время, но время историческое. Главную героиню произведения интересует эпоха начала XX века, эпоха рождения русского кинематографа, где «проблема оперирования со временем вообще оказалась важной»⁸. Анализ романа показывает, что именно кинематограф осмысливается как визуальное искусство, способное зафиксировать настоящий момент для истории и вечности. Таким образом, кинематограф берет на себя функцию сохранения времени и тем самым обеспечивает его синтез. Но в ходе анализа текста это положение, как это парадоксально ни звучит, опровергается, знание, получаемое о действительности благодаря кинематографу, оказывается ложным, неистинным знанием, монтаж фальсифицирует историю. Более того, в ходе анализа романа показано: не только искусство способно формировать взгляд на прошлое и даже влиять на будущее (Викентий Петрович рассказывает Тане о том, что Довженко задумывал написать роман, который бы послужил сценарием для жизни), но и сама действительность вносит свои коррективы в кинематограф. Кинематограф был первым успешным экспериментом со временем, когда стала действительностью фраза Фауста «Остановись, мгновенье...». Но кинематограф же оказался и «фабрикой грез», создавая не только ложные версии исторического времени, но и формируя новых кумиров, героев, которым подвластно все, в том числе и неумолимость времени.

Таким образом, искусство вторгается в историю и действительность, и, наоборот, сама жизнь, ее исторический ход, вмешивается в искусство. Так происходит разрушение и того, и другого. И искусство, и история оказываются фальсифицированными, ложными, неистинными, конъюнктурными. Они лжесвидетельствуют о мире. Возникает вопрос: что же является вечным в мире, что способно синтезировать время, если это не история, не кинематограф? Кажется бы, есть вещи, которым в тексте

⁸ Почепцов Г. Г. Русская семиотика. М., 2001. С. 119.

приписывается подобная функция. Но даже и вечность вещи ставится в тексте романа под сомнение. Что делает вещь вечной?

У римлян вещи – *res*, то есть делающие делом, кто-то должен сделать вещь, вещь делается кем-то, и в этом делании она вечна. «Словом *res* у римлян именуется то, что тем или другим образом задевает человека. Задевающее есть «реальное» в *res*. *Realitas*, присущая *res*, воспринимается римлянами как такое за-девающее: *дело*», – писал М. Хайдеггер⁹. Вечность вещи гарантирует человек. Так, например, Станкевич мечтал снять картину «как приключение вещей древнего мира, удивительной цивилизации, дивных, далеких предметов». «Для Станкевича восточный орнамент сказок заключался в одном только перечислении вещей»¹⁰. Вещь вещает нам о мире. «Она понятие не столько материальное, сколько метафизическое», – говорит Станкевич (11, 9). Ботинки с умершего солдата, которые надел Викентий Петрович, напоминают о нем Викентию Петровичу. Кто-то должен прочитывать весть, приносимую вещью в мир. Весть о мире должна быть прочитана, отсюда каждая вещь имеет свою легенду (лат. *legenda* – то, что должно быть *прочитано*).

С вещью можно и должно экспериментировать, испытывать ее на человеческую пригодность. Представляется интересным для рассмотрения вопрос о тексте как вещи. Естественно, что текст, как вещь, будет интересен и с точки зрения его формы, структуры. В ходе анализа выясняется, что, разбивая главы на маленькие отрывки, неравные по объему, автор сознательно ориентирует нас на структуру «Опавших листьев» В. Розанова. Дело в том, что В. Розанов, дробя текст на множество небольших отрывков, употребляя часто сноски, примечания, кавычки, другие знаки, ориентирует читателя на визуальное восприятие текста. И. Полянская структурирует свой роман по тому же принципу, но использует несколько другие приемы для построения текста. Она не только разбивает его на множество частей. Почти каждый отрывок романа Полянской «Читающая вода» строится как мизансцена в кино. Это делает части произведения похожими на кадры из фильма. Сам текст заканчивается, как фильм, титрами. В финале романа, когда идет описание похорон Викентия Петровича, взгляд героини падает на мраморную доску, которая закроет урну с прахом покойного: «На мраморной доске, прислоненной к подножью стены, было написано его имя – титр немого кино...» (11, 66). Значит, И. Полянская сознательно ориентирует

⁹ Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 322.

¹⁰ Здесь и далее идет цитация по изданию: Полянская И. Читающая вода // Новый мир. 1999. № 10, 11. Для различения цитат предлагаем ввести скобки, обозначающие как страницу цитируемого текста, так и указание на номер журнала, в котором был опубликован роман.

читателя на зрительное восприятие текста. Текст становится похожим на фильм. Такому тексту-фильму уже не грозит исчезновение в силу удвоения его творческого происхождения – написано/увидено.

Для философских текстов В. Розанова характерна и произвольность создания текста. Некоторую степень произвольности можно заметить и в тексте романа «Читающая вода». В начале произведения отмечено, что Татьяна, главная героиня романа, собирается написать статью, диссертацию или книгу. Читатель наблюдает за начальной стадией создания текста, идет сбор материала. Еще нет определенной жесткой структуры, материал формируется на наших глазах. Это способствует тому, что каждая глава или отрывок романа становится отдельным самостоятельным произведением. Необходимо отметить и отсутствие развернутого, сложного сюжета. Весь сюжет – это несколько встреч Татьяны с Викентием Петровичем, которые происходят на лекциях, в парке, общежитии. Таким образом, для текста характерна некоторая эклектичность, мозаичность. Такая свободная структура романа позволяет варьировать главы (как любой фильм мы можем посмотреть с любого эпизода), что говорит о бесконечных вариантах прочтения текста. Сам текст начинает воплощать идею вечности. Это подтверждается и временной парадигмой, используемой в тексте.

Действие романа разворачивается во временном промежутке: осень – весна. Первая встреча Татьяны с Викентием Петровичем состоялась на первой лекции, то есть осенью. Заканчивается роман описанием похорон Викентия Петровича, которые происходят в марте. Здесь расцвет в природе совпадает со смертью героя, что говорит о совпадении жизни и смерти, то есть о замыкании стрелы времени. Как уже отмечалось, в финале романа Татьяна обретает знание о смерти.

Анализ подводит к выводу о том, что в романе И. Полянской «Читающая вода» представлено смешение двух временных пластов: времени исторического, монументального и времени кинематографа, времени искусства. Они взаимопроникают, влияют друг на друга. Но это приводит не столько к синтезу времени, сколько к разрушению, фальсификации как истории, так и искусства. Таким образом, вопрос о вечности звучит с новой силой. Этот вопрос разрешается за счет актуализации такой темпоральной категории, как память. Средоточием памяти в тексте является вещь, которая несет в себе знание о мире и о человеке. Это знание может прочесть и сохранить только человек. Так, носителем и хранителем памяти об искусстве и эпохе в тексте является Викентий Петрович. Он передает свои знания Татьяне. А самой значимой вещью в романе оказывается текст, визуальное

восприятие которого и мотив присутствия при его создании роднит его с вещью. Роман и есть тот текст, который создает главная героиня Татьяна. Текст – это вещь, вещающая нам о мире, он хранит память о нем. Весь вопрос заключается в том, как происходит создание этого текста.

Отсылка к двум культовым именам в русской литературе: Пушкину и Розанову – неслучайна. Полянская заимствует у Пушкина возможность свободного построения произведения, что способствует бесконечным вариантам его прочтения. У Розанова Ирина Полянская берет идею создания/конструирования текста здесь и сейчас, когда фиксация каждого мгновения бытия создает иллюзию сохранения времени. Текст становится хранилищем вечного настоящего. Угадывая цитаты и обращая внимание на упоминания авторов и текстов других культур, читатель должен суметь прочитать 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.

Таким образом, анализ трех романов, относящихся к современной женской русской прозе, в которых категория времени ярко заявлена, позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, время является смыслоорганизующим элементом в романах. Оно выступает как парадигма, с помощью которой образуются сюжетные линии (использование проlepsисов в романе Г. Щербаковой, соотношение исторического времени и времени художественного произведения у И. Полянской, создание семиотического, обратного времени в романе «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой).

Во-вторых, время является той категорией, которая способствует пониманию текста произведения. Недаром все анализируемые романы начинаются с вопроса о времени. Время является той величиной, которая требует нового слова о нем. Представая в качестве главного вопроса в произведении, категория времени открывает проблему знания о мире, знания онтологического, которое касается проблемы жизни и смерти. Вопросание о времени открывает вечный вопрос о смысле существования человека. В данном случае важным становится и тот факт, что стремятся познать время главные героини. Женский взгляд на время ломает традиционное, рациональное представление о прямолинейном течении времени, имеющем начало и конец. Таким образом, преодолевается энтропийность времени.

В-третьих, несмотря на то, что в анализируемых текстах даны разные варианты преодоления энтропийности времени, романы объединяют главные женские персонажи, которые способны нарушить границы собственного существования, выйти за пределы собственного «я» («эк-зистировать», по М. Хайдеггеру). Выход за пределы познания приводит к ощущению бесконечности своего существования. В таком выходе снимается проблема смерти и страх перед ней. Например, Л. Улицкая делает акцент при создании образа Елены на мотив саморождения. Во втором случае И. Полянская мыслит свою героиню способной к познанию мира искусства, истории и, главное, мира другого человека.

В-четвертых, эксперименты с изображением времени используются в романах, написанных авторами-женщинами, не только как сюжетообразующий прием, но и как категория смыслообразующая, философская, затрагивающая сами основания бытия и познания.

В «Заключении» диссертации подводятся основные итоги и намечаются перспективы дальнейшего исследования. Здесь же сформулированы основные выводы, которые выносятся на публичную защиту:

- проведенное исследование показывает, что традиционная для европейской культуры антропоцентрическая (гуманистическая) парадигма находится в состоянии кризиса, причем этот кризис затрагивает сами основания парадигмы – систему представлений о мире, человеке и их взаимосвязи;

- одним из признаков кризиса гуманизма в современной культуре является существование *постмодернизма* как совокупности философско-эстетических теорий и художественно-поэтических практик, имеющих тенденцию к разрушению устоявшихся традиций путем их травестирования, иронического переосмысления, центонирования и прямого пародирования;

- в русской литературе конца XX века постмодернизм выделяется как направление художественно-эстетической мысли, стремящееся переосмыслить гуманистическую парадигму с различных творческих позиций, в том числе путем создания экспериментальных прозаических произведений, в основе которых лежит «деконструкция» – игровое переворачивание традиционных нравственно-эстетических бинаров (Добро/Зло, Красота/Уродство, Истина/Ложь и др.) в пределах «текстуальных стратегий» и нарративных дискурсов;

- особое место в этом процессе принадлежит авторам-женщинам (В. Нарбикова, И. Полянская, О. Славникова, Л. Улицкая и др.), которые

используют в своей эстетике т. наз. «гендерный подход», а исходным пунктом поэтики для них становится понятие «феминного дискурса» как особого «женского» языка, способного более глубоко и тонко выразить сущностные свойства личности;

- проведенное исследование экспериментальных произведений современных русских писательниц показывает, что литература (художественно-поэтический дискурс) остается нейтральной в гендерном отношении; иными словами, в исследованных произведениях не обнаружено никакого специфического «феминного дискурса», или «женского» языка на уровнях жанра, стиля и метода;

- если на идейно-тематическом уровне гендерная проблематика в романах и присутствует как след постмодернистского теоретизирования в духе западной деконструктивной теории культуры, то анализ *языка* русской женской прозы не оставляет сомнений в его а-сексуальном характере и традиционной гендерной цельности и самодостаточности;

- вместе с тем, стремление авторов-женщин к поискам новых художественно-выразительных (поэтических) средств, несомненно, обогатило современное русское литературное сознание и способствовало активизации читательского и критического интереса не только к корням и истокам отечественной словесности, но и к иноязычным литературам и культурам, в которых общечеловеческая проблематика находит специфическое художественное выражение. «Женскую прозу» можно расценивать как выражение общих стремлений постмодернизма к разрушению традиций и их пересозданию на иных основаниях.

Результаты диссертационного исследования отражены в следующих авторских публикациях:

1. Широкова Е. В. Из наблюдений над «языком», «письмом», «текстом» в литературе русского постмодернизма // Вестник Удмуртского университета. Филология. Ижевск, 1999. С. 278-286.

2. Широкова Е. В. Что можно узнать из женских романов или отношение к знанию в эпоху постмодернизма // Развитие гуманитарных наук и гуманитарного образования в Уральском регионе. Материалы научно-практической конференции 24-25 октября 2000 г. Часть I. Ижевск, 2000. С. 53-58.

3. Широкова Е. В. Женское сознание в прозе В. Нарбиковой // Развитие гуманитарных наук и гуманитарного образования в Уральском

регионе. Материалы научно-практической конференции 24-25 октября 2000 г. Часть II. Ижевск, 2000. С. 94-98.

4. Широкова Е. В. Синтез времени в романе Г. Щербаковой «Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом» // Текст – 2000: Теория и практика. Междисциплинарные подходы. Материалы Всероссийской научной конференции 24-27 апреля 2001 года. Часть II. Ижевск, 2001. С. 151-152.

5. Широкова Е. В. Женское письмо: идея, конструкт, воплощение // Подходы к изучению текста. Материалы Международной конференции студентов, аспирантов и молодых преподавателей (23-25 апреля 2002 г., Ижевск). Ижевск, 2003. С. 245-250.

6. Широкова Е. В. "Приятие любого другого", или женский взгляд на русский характер // Язык. Культура. Деятельность: Восток-Запад. Тез. док. участников III Международной научной конференции (18-19 сентября 2002 г.). Набережные Челны, 2002. С. 287-289.

7. Широкова Е. В. Образ Дон Жуана в литературе XX века (на материале романа В. Нарбиковой «Шепот шума») // Вестник Удмуртского университета. Филология. Ижевск, 2004. С. 114-121.

8. Широкова Е. В. Америка глазами русских (по роману Л. Улицкой «Веселые похороны») // Тез. док. участников Международной научно-практической конференции «Профессиональные сообщества и развитие интеграционных процессов между Россией и США». Ижевск, 2004. С. 44-46.

9. Широкова Е. В. Поиск Другого в прозе Л. Улицкой (на материале рассказа «Цю-юрихь») // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. Пермский государственный педагогический университет. 2-4 марта 2005 г. Пермь, 2005. С. 206-210.