

ности мистификаций — все эти характеристики романа свидетельствуют о том, что художественное постижение действительности осуществляется согласно семиотическим практикам, принятым в обществе любого исторического периода, и стремится к преодолению стереотипов и метанарративов. За счет этого и осуществляется эвристическая функция искусства.

Литература

1. Lilli, L. Con «Baudolino» Eco torna al romanzo / L. Lilli // Repubblica. — 2000. — 11 sett. — P. 43–44.
2. Capozzi, R. The return of Umberto Eco / R. Capozzi // Rivista di studi italiani. — 2000. — № 2. — P. 211–235.
3. Эко, У. Баудолино / У. Эко. — СПб.: Симпозиум, 2003. — 544 с.
4. Caroniti, M. L. Intervista a Umberto Eco / M. L. Caroniti / Lankelot: Associazione Culturale Lankenauta [Электронный ресурс]. — 2002. — Режим доступа: <http://www.lankelot.eu/letteratura/eco-umberto-baudolino-contiene-un-intervista-ad-umberto-eco.html>. — Дата доступа: 10.10.2013.
5. Eco, U. La forza del falso / U. Eco // Sulla letteratura / U. Eco. — Milano, 2002. — P. 292–304.

Ольга Велюго (Минск)

ГЕНДЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СУБЪЕКТА ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ И. МАКБЮЭНА «СЛАДКОЕЖКА»

Гендерный подход к интерпретации художественного текста органично вписывается в общую методологию литературоведческого дискурс-анализа. Так, по мнению С. Охотниковой, гендер реализуется во всех трех составляющих дискурса [4], выделенных Ю. Кристевой [3], а затем и другими исследователями (субъект, адресат и объект дискурса) [8]. Рассмотрение гендерной идентичности субъекта становится особенно актуальным при анализе некоторых тематических дискурсов, например, дискурсов любви и сексуальности. В данной статье с этих позиций интерпретируется роман И. Макбюэна «Сладкоежка» (*Sweet Tooth*, 2012).

Как отмечает Г. Пушкарь, современная гендерная теория утверждает важность не столько наличия биологических, социальных, психологических различий между мужчиной и женщиной, сколько их «социокультурн[ой] оценк[и] и интерпретаци[и], а также построени[я] на основе этих различий системы властных отношений» [6]. С этой точки зрения и рассматривается любовный дискурс персонажей в данной статье.

Главная героиня Серена Фрум рассказывает о работе в британской службе безопасности в начале 1970-х гг. В дискурсе Серены обнаруживается немало противоречий, которым находится неожиданное объяснение: «воспоминания» героини поддельны, они написаны от ее имени другим героем романа — писателем Томом Хейли, возлюбленным Серены. Поддельное авторство означает, что образ Серены — это та идентичность, которой наделяет ее мужчина; т. е. Серена остается загадкой, поскольку ей так и не предоставляется аутентичное слово — от себя самой. Она вытесняется за пределы собственного

дискурса, превращается из субъекта дискурса в адресата. Итак, встает проблема гендерной идентичности субъекта любовного дискурса.

Несмотря на то, что 1970-е гг. показаны как время сексуальной свободы и эмансипации женщин, система властных отношений во многом по-прежнему консервативна. Женщины получают новые возможности (жизнь Серены отличается от положения ее матери, полностью посвятившей свою жизнь мужу), однако дискриминация в профессиональной сфере все еще имеет место. Серена отмечает «a routine fact of life: men and women had separate career tracks and only men became officers» [11, с. 34], — и по-прежнему живет в мужском мире: «Generally both head and shoulder belonged to men. It was unusual for a woman to be approached in that much-described, time-honored way» [11, с. 13]. Об этом свидетельствуют и насмешки над Сереной в Кембридже и в МИ-5 (сам факт того, что она смогла окончить престижный университет по специальности математика, недооценивается). Вот как пренебрежительно характеризуют Серену питавшие к ней симпатию мужчины: «actually rather gorgeous» [11, с. 14] (сильное позитивное значение прилагательного нивелируется снижающим наречием); «Just an ordinary girl, averagely stupid, glad to have a job» [11, с. 208]. Итак, мужской взгляд на женщину остается взглядом свысока.

Гендерная идентичность Серены, созданная Томом Хейли, — это образ «сладкоежки», т. е. распространенный в массовой культуре стереотип «блондинки» — легкомысленной, легкодоступной красивой девушки, глуповатой, невежественной и поверхностной, несмотря на все ее незаурядные умственные способности и прочие достоинства, которые целенаправленно и устойчиво снижаются на протяжении всего повествования. В результате возникает эффект некоторой противоестественности, нарочитости образа, который лишается правдоподобия и подвергается иронии.

В целом, дискурс Серены отличается выраженной маскулинностью — это избегающий сентиментальности дискурс сексуальности. Сексуальная революция поспособствовала активному проникновению сексуальности в сферу дискурса — в том числе, и в сферу «женского» дискурса. Действительно, в дискурсе Серены преобладает именно дискурс сексуальности в ущерб любовному. Рассказывая о своем романе с профессором Тони Каннингом, Серена говорит не о любви, а о приключении: «It was all new, an adventure that proved my own maturity. A knowing, older man *doted* on me. I forgave him everything. And I *loved* those soft-cushioned *lips* (курсив наш. — *O. B.*). He kissed beautifully» [11, с. 19]. Между тем, героиня предстает не просто влюбчивой эмансипированной девушкой, легко вступающей в связи с мужчинами, но также доброй, привязчивой, нетребовательной, терпеливой, заботливой и даже в некотором роде консервативной. В этом отношении признание в любви к Каннингу становится значимой лакуной этого дискурса.

Маскулинность дискурса Серены, однако, нельзя объяснить тем фактом, что настоящим автором его является мужчина — Том Хейли. Особенности любовного дискурса, в первую очередь, предопределяются феминностью и маскулинностью личности — доминированием, в психоаналитической терминологии К. Г. Юнга, Анимы или Анимуса в психике [10], а не просто принад-

лежностью к полу или даже гендеру (маскулинность данного любовного дискурса не означает, что героиня сама по себе недостаточно женственна, а также не связана с гендерной идентичностью). Согласно К. Г. Юнгу, «как анима, будучи интегрирована, становится Эросом сознания, так и анимус становится Логосом; и как анима наделяет сознание мужчины соотнесенностью и способностью вступать в отношения, так анимус придает сознанию женщины способность к рефлексии, обдумыванию, самопознанию» [9].

Классическая традиция литературного любовного дискурса — преимущественно мужская с точки зрения авторства (женский литературный дискурс вообще имеет не такую обширную традицию, как мужской [6]), — как правило, отличается высокой степенью феминности: sentimentalностью, эмоциональностью, лиричностью, иррациональностью. Эти качества традиционно считаются атрибутами женственности и связываются с Эросом, в то время как маскулинность ассоциируется с Логосом.

Постмодернистская ироничность и пародийность ведут к усилению маскулинности любовного дискурса, поскольку sentimentalность остается в тексте, в основном, в качестве объекта пародии — sentimentalное, по Р. Барту, становится непристойным [1, с. 213]. Подобное восприятие объясняется протестом против длительного ханжеского замалчивания сексуальности и неправдоподобной заменой ее sentimentalностью. Таков и дискурс Серены, созданный Томом Хейли. Впоследствии оказалось, что засилье дискурса сексуальности в ущерб sentimentalному любовному тоже явилось крайностью. Поэтому «постпостмодернизм» с его поворотом к чувствам вновь актуализирует утратившую актуальность феминность любовного дискурса.

Эта возрожденная феминность имеет место и в тексте «Сладкоежки». Она все еще подвергается иронии, сопровождаясь такими эпитетами, как «пошлый», «старомодный», но при этом снова получает признание. Так, в начале романа героиня говорит о художественной литературе, обнаруживая интерес к литературному любовному дискурсу: «*Generally, I preferred people to be falling in and out of love... It was **vulgar** (выдел. нами. — О. В.) to want it, but I liked someone to say “Marry me” by the end. Novels without female characters were a lifeless desert*» [11, с. 6]. В конце романа Том Хейли от своего имени возвращается к этой мысли: «*What I’m working my way toward is a declaration of love and a marriage proposal. Didn’t you once confide to me your **old-fashioned** (выдел. нами. — О. В.) view that this was how a novel should end, with a “Marry me”?*» [10, с. 300]. Несмотря на то, что романтический «хэппи-энд» здесь пародируется, он осознается как желанный для обоих героев, таким образом, имеет место самоирония. Это дискурс «эпох[и] утраченной простоты», о котором говорит У. Эко [9, с. 77]: герои стесняются собственной sentimentalности. Финал романа остается открытым по инициативе Тома Хейли — автора, который пишет в эпоху постмодерна, однако роман, подобно его героям, скорее избегает sentimentalной демонстрации «хэппи-энда», нежели предполагает множественные варианты дальнейшего развития событий.

Рукопись романа и письмо Тома, адресованное Серене, предстают в результате развернутым признанием в любви и предложением руки и сердца —

т. е. могут рассматриваться как имплицитный, нетрадиционный любовный дискурс, который избегает сентиментальности и маскируется чем-то другим, а именно мемуарами, автобиографией. Вместе с тем, эта история по мере своего развития становится не чем иным, как историей любви, и подтверждает извечное стремление влюбленного к слиянию с Другим; в данном случае это слияние действительно осуществляется — с помощью дискурса.

Чтобы поставить себя на место Серены, Том должен отчетливо представить жизнь своей возлюбленной: «...*I had to taste your loneliness, inhabit your insecurity, your longing for praise from superiors, your unsisterliness, your minor impulses of snobbery, ignorance and vanity, your minimal social conscience, moments of self-pity, and orthodoxy in most matters. And do all this without ignoring your cleverness, beauty and tenderness, your love of sex and fun, your wry humor and sweet protective instincts*» [11, с. 300]. Здесь отчетливо формулируются негативные, теневые качества личности Серены: снобизм, тщеславие, невежество, низкий уровень социального самосознания, — а также ее сложные семейные взаимоотношения и эмоциональная нестабильность: жалость к себе, чувство одиночества. Том Хейли испытывает затруднения в создании много-стороннего женского образа, которому присущи и красота, доброта и нежность. Это неслучайно, поскольку, когда Том решает написать историю от лица Серены, он обижен на возлюбленную, и позитивная Анима преобразовалась в негативную [12, с. 15].

Однако будучи писателем, Том стремится к объективности и самоанализу. Мужской взгляд на женщину является отражением образа не столько женщины, сколько самого мужчины с его интересом к сексуальности и амбициозностью: «*All my needs beyond the sexual met and merged: I was reading, I was doing it for a higher purpose that gave me professional pride, and I was soon to meet the author*» [11, с. 94], — пишет Том Хейли от лица Серены. В результате в образе Серены Том видит собственное отражение: «*Living inside you I saw myself clearly: my material greed and status hunger, my single-mindedness bordering on autism. Then my ludicrous vanity, sexual, sartorial, above all aesthetic — why else make you linger interminably over my stories, why else italicize my favorite phrases?*» [11, с. 300]. Оказывается, что теневые черты Серены присущи и самому Тому, в еще большей степени: «легкие порывы тщеславия» Серены превращаются в «нелепое тщеславие» Тома; «желание похвалы от начальства» — в «жажду статуса»; «одиночество» — в «аутизм». «Сладкожкой» становится сам Том Хейли, который не работает; проводит время с красивой молодой женщиной; тратит деньги, выплачиваемые ему государством, на развлечения; занимается творчеством в свое удовольствие — т. е. ведет божественную жизнь.

Создание образа возлюбленного Другого по своему подобию (проекция собственной Анимы на любимую женщину) и любовь к Другому, которая есть в действительности любовь к самому себе в Другом, — характерные атрибуты влюбленности [2, с. 12]. Изучая Серену, Том проанализировал самого себя и с помощью эмпатии и рефлексии вышел за границы переживания влюбленности: «*To recreate you on the page I had to become you and understand you (this is what*

novels demand), and in doing that, well, the inevitable happened. When I poured myself into your skin I should have guessed at the consequences. I still love you. No, that's not it. I love you more» [11, с. 300]. Почувствовав одиночество возлюбленной, ее нелегкий быт, незащищенность во враждебном мужском мире, сконструировав ее дискурс и «пожив» ее жизнью, он по-настоящему понял и полюбил ее. Таким образом, И. Макьюэн утверждает мысль о том, что только благодаря эмпатии любящие друг друга люди способны прийти к взаимопониманию и создать основу для счастливой совместной жизни.

Итак, попытки выделить особенности любовного дискурса персонажей, обусловленные сугубо гендерным фактором, представляются не вполне правомерными. Т. н. гендерные маркеры — не что иное, как стереотипы, условные черты, традиционно приписываемые «мужскому» и «женскому» дискурсам [5, с. 149]. Они закреплены в различных дискурсивных практиках, обусловлены широким экстралингвистическим контекстом. Надежных критериев не существует, и это становится очевидным при анализе таких произведений, в которых пол героя или действительный субъект дискурса неизвестен. Утверждение о том, что гендер конструируется в языке, стало общим местом [5, с. 149], однако оно противоречиво: в дискурсе могут воплощаться различные гендерные атрибуты — признаки и мужественности, и женственности, которые не поддаются однозначному соотношению с гендерной идентичностью субъекта. Неизменным остается традиционное «я люблю тебя» — универсальная формула любовного дискурса.

Литература

1. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт. — М.: Изд-во Ad Marginem, 1999. — 431 с.
2. Джонсон, Р. Мы. Источник и предназначение романтической любви [Электронный ресурс] / Р. Джонсон. — М.: Изд-во «Гиль-Эстель»; СПб.: Университет. книга, 1998. — Режим доступа: <http://psiland.narod.ru/psiche/Jonson/We/index.htm>. — Дата доступа: 16.09.2010.
3. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М.: ИГ Прогресс, 2000. — С. 427–457.
4. Охотникова, С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики [Электронный ресурс] / С. Охотникова // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. — Ч. 2. — Иваново: Иванов. гос. ун-т, 2002. — С. 273–279. — Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniya_v_literature.htm. — Дата доступа: 13.08.2013.
5. Поваляева, Н. С. Дженет Уинтерсон, или возрождение искусства лжи / Н. С. Поваляева. — Минск: РИВШ, 2006. — 281 с.
6. Пушкарь, Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Г. А. Пушкарь. — Ставрополь, 2007. — 234 с.
7. Турутина, Е. С. Гендерная деконструкция смыслов любви в контексте отечественного философско-культурологического дискурса: дисс. канд. философских наук: 09.00.13 / Е. С. Турутина. — Томск, 2004. — 216 с.
8. Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://poetics.nm.ru>. — Дата доступа: 10.09.2013.
9. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. — СПб.: «Симпозиум», 2007. — 92 с.

10. Юнг, К. Г. AION: Исследование феноменологии самости / К. Г. Юнг // Избранное / Пер. с нем. Е. Б. Глушак, Г. А. Бутузов, М. А. Собоцкий, О. О. Чистяков; отв. ред. С. Л. Удовик. — Минск: Попурри, 1998. — С. 159–246.
11. McEwan, I. Sweet Tooth / I. McEwan. — N.Y.: Doubleday, 2012. — 304 p.
12. Sanford, J. The Invisible Partners: How the Male and Female in Each of Us Affects Our Relationships / J. Sanford. — Mahwah: Paulist Press, 1980 — 139 p.

Наринэ Шахназарян (Минск)

ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА («КРИСТАБЕЛЬ» С. Т. КОЛРИДЖА)

Поэма «Кристабель», наряду со «Сказанием о Старом Мореходе» — одно из вершинных произведений выдающегося английского поэта эпохи романтизма С. Т. Колриджа (1872–1834), интерпретации которого посвящена обширная исследовательская литература в русле психологии З. Фрейда, «потока сознания» Дж. Джойса, сюрреализма [1, с. 14]. Р. Х. Фогль называет Колриджа основоположником науки о творчестве (*«science of creativity»*), первопроходцем в область подсознательного [2, с. 18]. По словам Т. А. Ричардса, его открытия в психологии и семантике легли в основу науки о воображении (*«science of the imagination»*) [3, с. 7–11]. К. Кобурн, как и Ричардс, отмечает переход Колриджа от хартлианского ассоциационизма к идеям гештальтпсихологии, настаивающей на органической целостности психической природы человека [4, с. 27].

В созданных С. Т. Колриджем в 1798 г. поэмах, как в трилогии, раскрываются соответственно темы обретения нравственной природы человека («Сказание о Старом Мореходе»), угрозы ее трансформации («Кристабель») и гармонии божественной и земной природы человека-творца («Кубла Хан»). «Человек не движется циклически, хотя это свойственно природе. Путь человека подобен полету стрелы», — отмечает позже Колридж в «Застольных беседах» [5, с. 177].

К моменту написания поэмы «Кристабель» С. Т. Колридж проделал долгий путь осмысления теории ассоциаций от Локка, Гоббса, Спинозы, Хартли до Беркли. Под влиянием Беркли Колридж приходит к выводу о том, что для постижения сущности реальности недостаточен опыт, достигаемый осмыслением ощущений, ассоциаций между психологическими рефлексиями человека. В таком случае нравственные истины ставятся в зависимость от элементарных психических усилий мозга. Но для обретения связи между человеком и абсолютным первоначалом — Богом — необходим акт воли, нравственный поступок, венчающий духовное усилие верящего в единую сущность бытия. Впоследствии в работе «Наставление государственному деятелю» С. Т. Колридж отличает два типа воли как регулятора действия людей: 1) «внедренную в разум и веру»; 2) находящую «абсолютное побуждение к действию в самом себе». Теоцентрический субъективный идеализм Беркли с определением априорной сущностной ценности бытия, открываемой усилием творческого сознания и веры, приводит С. Т. Колриджа к