

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Бережная Марина Сергеевна

ОБРАЗ «СВОЕЙ КОМНАТЫ» В СОВРЕМЕННОМ ЖЕНСКОМ РАССКАЗЕ
(на материале англоязычной малой прозы середины XX – начала XXI века)

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Джумайло Ольга Анатольевна

Ростов-на-Дону – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ЭМБЛЕМАТИКА ПРОСТРАНСТВА И	
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ МЕСТА ЖЕНЩИНЫ В ПАТРИАРХАЛЬНОЙ	
КУЛЬТУРЕ	
	29
1.1. История становления и проблематизации культурных метафор	
«разделение сфер» и «ангел дома».....	
	32
1.2. Комната как эмблема женского узничества в рассказе Шарлотты	
Перкинс Гилман «Желтые обои» (“The Yellow Wallpaper”)	
	44
1.3. «Своя комната» (“A Room of One’s Own”) Вирджинии Вулф:	
эмблематический образ в историко-культурном прочтении.....	
	58
ГЛАВА 2. ОБРАЗ КОМНАТЫ И ДИНАМИКА САМОПОЗНАНИЯ В	
ТВОРЧЕСТВЕ ДОРИС ЛЕССИНГ	
	73
2.1. Эскапистское пространство «своей комнаты» в рассказе «Комната»	
(“A Room”).....	
	76
2.2. Динамика пространственных топосов в рассказе «Комната 19» (“To	
Room Nineteen”)	
	83
2.3. Экзотический топос как метафора изменения «Я»	
	94
ГЛАВА 3. ОБРАЗ КОМНАТЫ И РЕВИЗИЯ ПАТРИАРХАЛЬНОГО	
ПОРЯДКА В РАССКАЗАХ ФЭЙ УЭЛДОН.....	
	111
3.1. Патриархальное пространство и бунт вещей в рассказе «Поломки»	
(“Breakages”).....	
	123
3.2. Идиллический топос как пространство истерики в рассказе	
«Выходные» (“Weekend”)	
	131
3.3. Вариации на тему ангела дома в рассказе «Ангел, воплощенная	
невинность» (“Angel, All Innocence”)	
	138
ГЛАВА 4. ОБРАЗ КОМНАТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РИТОРИКА	
СВОБОДНОГО ВЫБОРА В РАССКАЗАХ ТЕССЫ ХЭДЛИ.....	
	149

4.1. «Своя комната» как метафора и цитата в рассказе Тессы Хэдли «Сын своей матери» (“Mother’s Son”)	162
4.2. Поэтика пространства в рассказе «Ведро крови» (“Buckets of Blood”)	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	177
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	183

ВВЕДЕНИЕ

В современной культуре жанр рассказа продолжает оставаться популярным не только у широкого читателя¹, но и в академических кругах. Ежегодно Bloomsbury выпускает не менее пяти сборников рассказов, не считая переизданий классиков жанра, среди которых авторы-женщины. Крупные научные издательства демонстрируют все большее внимание к феномену женской прозы самого разного жанрового рисунка.

Особенно знаменательно, что Элис Манро, Надин Гордимер, Дорис Лессинг — писательницы, сделавшие огромный вклад в развитие формы рассказа, — были удостоены Нобелевской премии. А среди лауреатов Букера — Лидия Дэвис, Антония Байетт, Маргарет Этвуд — известные экспериментаторы в жанре короткой англоязычной прозы. Институциональная, издательская и читательская поддержка писательниц очевидна.

На протяжении всего XX в. исследователями отмечается и осмысливается разнообразие используемых женщинами жанровых и стилевых решений, ассоциируемых как с реалистическими, так и с модернистскими и постмодернистскими стратегиями разрушения иерархий и границ, но сохраняющих пристальное внимание на женщине как субъекте письма². Настойчивые попытки обнаружения женского «Я» характерны как для условно реалистических текстов Боуэн, Мэнсфилд, Рис, Дрэббл и Брукнер, так и для экспериментальной постмодернистской манеры Спарк, Лессинг, Уэлдон, Картер, Уинтерсон и др. Субъект и его сложная идентичность находятся в центре внимания писательниц, эксплуатирующих готические, исторические и неовикторианские жанровые паттерны³.

¹ McAloon J. "Short story is enjoying a powerful renaissance" // The Spectator, Sept 3, 2016 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.spectator.co.uk/issues/3-september-2016/>. Baker, S. "The irresistible rise of the short story" // Daily Telegraph, May 18, 2014. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10831961/The-irresistible-rise-of-the-short-story.html>.

² Waugh P. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London; New York: Routledge, 1989. — 244 p.

³ См. об этом Palmer P. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (1999), Armit P. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic* (2000), Sellers S. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* (2001), Wallace D. *The*

Английские писательницы XX в., среди которых Боуэн, Сэйерс, Бейнбридж, Брукнер, Байетт, Лессинг, Мердок, Пим, Дрэбл, Спарк, Ливли, Мердок, Картер, Хилл, Робертс, Смит⁴, получили признание и у читателей, и у критиков, посвятивших им значительное количество исследований монографического плана. Приводимые Мэри Иглтон и Эммой Паркер в недавней коллективной монографии “History of British Women’s Writing, 1970–Present” (2015)⁵ данные о литературных премиях, полученных писательницами за последние десятилетия, указывают на устойчивую тенденцию экспансии женской литературы, на ее значение для формирования нового литературного канона.

Все это позволяет говорить о том, что идеи исторических текстов Вирджинии Вулф “A Room of One’s Own” (1929) и “Professions for Women” (1931), в которых декларировались права женщины на «голос» и «место» в общественном порядке, не только нашли свое эмблематическое выражение в образе «своей комнаты», но на настоящий момент оказались исторически реализованными.

Вместе с тем очевидно, что перемены в культурном сознании прошлого столетия не были внезапными и имели свою драматургию. Об этом свидетельствуют данные проведенного недавно междисциплинарного исследования, согласно которому, наиболее низкие показатели женского участия в формировании художественного процесса в англоязычной литературе приходится на 1950-е гг., известные возвращением к консервативным взглядам на положение женщины в семье⁶. С конца 1960 гг под влиянием оживления феминистского дискурса, начался стремительный рост числа писательниц и усиление их внимания к гендерной проблематике.

Woman’s Historical Novel: British Women Writers 1900–2000 (2005), King J. The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction (2005).

⁴ Разумеется, это далеко не полный список имен.

⁵ Eagleton M., Parker E. Introduction. In The History of British Women’s Writing, 1970–Present. Vol. Ten. London, New York: Palgrave MacMillan, 2015. — 288 p.

⁶ Underwood, T., Vamman, D., Lee, S. The Transformation of Gender in English-language Fiction // Cultural Analytics. Feb. 13, 2018. — Pp. 1–36.

Настоящее исследование, как раз посвященное английскому женскому рассказу 1960–2000 гг., не ставит целью дать культурный и социологический обзор столь многообразного явления как женская литература⁷ в XX веке. Мы обращены к рассказу выделенного периода преимущественно как к **художественному феномену**, интересному в нескольких отношениях:

— в плане реализации в нем устойчивого эмблематического образа⁸ «своей комнаты», восходящего к эссе В. Вулф, а также связи этого образа с другими культурными метафорами пространственного типа («ангел дома», «разделение сфер», «сумасшедшая на чердаке»);

— в плане разнообразных реляций образа «своей комнаты» с другими вариантами локусов (комнаты как пространства узничества; как пространства эскапизма; как аналога кабинета; как пространства трансфера и т.д.) и функций таких конфигураций в поэтике текста и его концепции;

— в плане компаративных наблюдений над реализацией эмблематического образа «своей комнаты» в его разнообразных вариантах на материале рассказов писательниц.

В более узком смысле работа представляет собой интерпретацию рассказов, принадлежащих признанным писательницам эпохи (Дорис Лессинг, Фэй Уэлдон, Тессе Хэдли), как произведений, имеющих сходную структурно-тематическую концепцию. Кроме того, мы предлагаем интерпретацию рассказа «Желтые обои», возможно, первого текста данной

⁷ Здесь и далее, в русле современной гинеитики (gynocriticism), мы называем «женской литературой» (women writing) массив текстов, написанных авторами-женщинами в указанный историко-культурный период. Подход был предложен в 1979 г. Элейн Шоуолтер, опубликовавшей хрестоматийный на настоящий момент труд под заглавием, отсылающим к Вулф, — “A Literature of Their Own. British Women Writers, from Charlotte Bronte to Doris Lessing”. См. обзор подходов гинеитики в монографии Carr H. ‘A History of Women’s Writing’. In G. Plain and S. Sellers (Eds.) A History of Feminist Literary Criticism. Cambridge University Press, 2007. — Pp. 120–137. На русском языке см. Словарь гендерных терминов. Под ред. А.А. Денисовой. М.: Информация XXI век, 2002.

⁸ На основе работ А. Ф. Лосева, С. С. Аверинцева, Ю. М. Лотмана, а также недавней диссертации А. В. Зеленина, предложим рабочее определение эмблематического образа как разновидности символа, в основе которого лежит последовательный перевод из плана словесного в план визуальный (синтез слова и образа); при этом значение эмблематического образа всецело определяется социальным подтекстом, понятным только членам данного социума. Таким образом, эмблематический образ обладает как семиотической, так и риторической спецификой.

концептуальной конфигурации, который принадлежит известной американской писательнице и феминистке Шарлотте Перкинс Гилман⁹.

Английский рассказ в его современном виде сформировался в XVIII–XIX вв. под влиянием активного развития журнальной культуры¹⁰. Некрупные издания сыграли значительную роль в популяризации рассказа в Англии, в которой этот жанр осваивается несколько позже, чем в других странах, и не без влияния континентальной прозы. Именно на страницах периодики могли публиковаться и молодые авторы, желающие заявить о себе, и авторы романов, которые желали получить хотя бы небольшой гонорар за выход рассказов во время многолетней работы над крупной формой. Небольшая форма привлекала внимание таких известных писателей как Диккенс, Элиот, Гарди, романы которых также выходили в печати частями.

Однако в британской теории литературы традиционно избегают определения жанровой формы рассказа, на что указывает Аллан Паско в статье “On Defining Short Stories” (1991)¹¹. Сами писатели признают невероятное разнообразие малых форм, подпадающих под определение рассказа, оказывающегося идеальной вывеской для литераторов, не желающих вникать в нюансы жанровых дефиниций.

Однако и во введении к академическому изданию “Cambridge History of the English Short Story” (2016) известный британский теоретик и историк литературы Доминик Хид, указывая на то, что исследовательские подходы к рассказу разрабатывают преимущественно тематическую составляющую жанра в ущерб наблюдениям над особенностями формальной организации и стиля, сам предпочитает уйти от строгих параметров формы¹². Ему вторит

⁹ Рассказы исследуемых нами писательниц в отечественном литературоведении изучены в недостаточной степени. К прозе Дорис Лессинг обращались Васильева-Южина И. Н., Головачева И. В., Миколайчик М.; короткий рассказ Фэй Уэлдон в его ритмической организации исследовался в диссертационной работе Сергеевой Ю. А. и в статьях Конева Н. и Бочкаревой Н.С.; рассказы современной британской писательницы Тессы Хэдли до сих пор не становились предметом внимания отечественных филологов.

¹⁰ Newman D. Short Prose Narratives of the Eighteenth and Nineteenth Centuries / In The Cambridge History of the English Short Story (Ed. by D. Head). Cambridge: Cambridge University Press, 2016. — Pp. 32–48.

¹¹ Pasco A. On Defining Short Stories // *New Literary History*, 1991 (22). — Pp. 407–422.

¹² Отметим схожую ситуацию в отношении формализации жанрового определения рассказа в отечественном литературоведении. Термин не обозначен в академических словарях и справочниках, таких как «Словарь литературоведческих терминов» (1974), «Краткий словарь литературоведческих терминов» (1985),

Джессика Кокс, отмечающая также маргинальность жанра в ряду более популярных литературных форм¹³. Любопытно, что Джерри Кимбер, обращаясь к различиям между жанровыми формами рассказа, новеллы и романа, указывает на единый инструментарий в их поэтике¹⁴. Такова общая (весьма разновекторная) тенденция англо-саксонского литературоведения и художественной практики¹⁵.

В качестве художественных ориентиров британцы отсылают и к «Шинели» Гоголя¹⁶, и к вышедшим задолго до нее рассказам Вальтера Скотта¹⁷. Элизабет Боуэн в своем введении 1936 г. к “The Faber Book of Modern Short Stories”¹⁸ указывает на формирующее значение художественных открытий Мопассана и Чехова в создании современного жанрового облика рассказа. Если Мопассан ценится за бесстрастный, фотографически точный образ описываемого события, то Чехова видят как революционера в создании атмосферы и подтекста, как писателя, внимательного не к самому событию, а тому, как о нем рассказывается.

По словам У. С. Моэма, прославившегося своими собственными рассказами с неожиданным финалом, «если вы попытаетесь пересказать один из его [Чехова] рассказов, окажется, что вам не о чем рассказывать»¹⁹. Формальная бессюжетность (малая событийность), открытый финал, работа с лейтмотивными образами, организующими подтекст у Чехова, часто сопоставляются и с рассказами Джойса (сб. «Дублинцы»), который, как известно, отрицал влияние русского классика, и с рассказами Мэнсфилд, это влияние признававшей.

«Литературный энциклопедический словарь» (1987), «Современный словарь-справочник по литературе» (2000), «Литература: Энциклопедия» (2001), «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (2003).

¹³ Cox J. Gothic and Victorian Supernatural Tales. In D. Head (Ed.) *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. — P. 49–66.

¹⁴ Kimber G. *Katherine Mansfield and art of the short story*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

¹⁵ См. May C. E. (Ed.) *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio UP, 1994; Show V. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman, 1983.

¹⁶ O'Connor F. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. Melville House Publishing, 2004.

¹⁷ Allen W. *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon, 1981.

¹⁸ Bowen E. (Ed.) *The Faber book of Modern Short Stories*. London: Faber & Faber, 1937.

¹⁹ Цит. по Gordon C. Notes on Chekhov and Maugham // *The Sewanee Review*. Vol. 57. No. 3 (Summer, 1949). — P. 401.

Сюжетная компрессия, направленная на полный захват читательского внимания (*attention span*), свойственная рассказу как короткой форме, — его будто самоочевидная черта. Теоретические работы на Западе часто опираются на исследование Б. М. Эйхенбаума «О. Генри и теория новеллы» (1925). Среди теоретических открытий ученого: генетическая связь рассказа с фольклором и анекдотом, акцент новеллы на финальной развязке. Любопытно, что еще Эдгар По в своей рецензии на “*Twice-Told Tales*” Готорна дал определение рассказа как формы, предполагающей читательские усилия, которые могут быть затрачены за час чтения в один присест. Создаваемое единство впечатления становится результатом соблюдения ряда ограничений: «один персонаж, одно событие, одна эмоция или серия эмоций, вызванных одной ситуацией»²⁰. Однако английский рассказ опровергает именно эти позиции, оказываясь лишенным и своей острой событийной (анекдотической) природы, и завершенности финала²¹.

Так, английский рассказ, в отличие, к примеру, от американского, в целом выделяется забвением изначальной «анекдотичности», усечением пуанта; он парадоксальным образом тяготеет к изображению бессобытийности — от обыденных обстоятельств, картин стагнации, однообразия и бессмысленности существования героев до отсутствия событийных маркеров начала и конца. Однако отсутствие сюжетной событийности компенсируется акцентированными моментами озарения — эпифанией (в эстетике Дж. Джойса). Именно момент эпифании (внезапного разрушения иллюзий, обнаружения пронзительной истины)²², который возникает в будничных обстоятельствах в сознании «маленьких» героев

²⁰ Matthews B. *The Philosophy of the Short-Story*. New York: Longmans, 1901. — P. 73.

²¹ Здесь необходимо заметить отдельное поле теоретических дискуссий, ведущихся в традициях разных национальных школ, относительно дифференциации рассказа и новеллы. В английском языке и то, и другое, как правило, именуется *a short story*.

²² Существует значительное количество работ, посвященных феномену эпифании в рассказах Джойса и других авторов, которые трактуют эпифанию по-разному, однако общее представление о «разрушении иллюзий» как результате озарения характерно для большинства исследований.

Чехова, Джойса, Мэнсфилд, становится одним из жанровых маркеров рассказа в его английском варианте²³.

Тенденции английского рассказа XX века разнообразны, однако можно выделить: движение от рассказа объективного к рассказу субъективному, который характеризуется значительным углублением психологизма и усилением лирического начала; активное использование фокализации; психологизм в его прямых (внутренние монологи, потоки сознания, несобственно-прямая речь и пр.) и непрямых формах (портрет, вещный мир, пространство и др.); использование художественной детали и лейтмотивных структур в организации подтекста; отсутствие полноты в экспликации события, тенденцию к формам открытого финала; наличие момента эпифании.

Отдельного внимания заслуживает эволюция женского рассказа в Англии. Для английских писательниц рубежа XVIII–XIX вв., начинающих как литераторы в жанре рассказа, примером в своем решительном неприятии патриархальных²⁴ обычаев и утверждении прав на самовыражение послужили американки. Так, уже с 1810 г. становятся заметными два типа рассказов, имеющие собственную прагматику и обеспечившие себе аудиторию.

Первую группу составляют морализаторские рассказы, в дидактической форме провозглашающие религиозные и нравственные истины, впрочем, небезразличные и к экономическим вопросам повседневной жизни. Во вторую группу входят рассказы, повествующие о жизни небольшой общности людей.

Популярность обоих типов тесно связана с традициями романной формы. Как известно, в начале XIX века в Великобритании были популярны как исторический роман (romance) с большим элементом условности и авантюристичности повествования, хронологическим размахом и бесчисленным количеством действующих лиц, так и нравобытописательный роман (novel), обращенный к повседневности (domestic realism). Короткая проза наследует в

²³ Отметим, что рассказы Кэтрин Мэнсфилд, оказавшейся под большим влиянием поэтики Чехова, не только стали популярны в Англии и за ее пределами, но и сформировали своего рода канон женского рассказа.

²⁴ Здесь и далее мы употребляем характеристику «патриархальный» в качестве синонима более корректного с точки зрения гинокритики термина «патриархатный».

большей степени второму типу²⁵, фокусируя свое внимание на частных событиях, камерных сюжетах, «маленьких героях» и повседневных делах настоящего, а не прошлого.

Любопытно, однако, что первоначально женщины, вышедшие за пределы безопасного домашнего пространства и стремящиеся занять место в признанных мужскими публичных сферах (включая сферу художественного творчества), практикуют дидактический рассказ, таким образом выступая с позиций патриархального канона с его рациональностью, дисциплиной и незыблемыми нормами общественной жизни. И все же в начале XIX века женщины-писательницы несколько феминизируют дискурс о необходимости общественных изменений. Отмечая усилия таких писательниц, как Ханна Мор, Мария Эджуорт, Элизабет Барбер, Мэри Рассел Митфорд, британский исследователь Тим Киллик указывает на то, что «процесс феминизации включает переосмысление нравоучительных рассказов как призвания, миссии, профессионального рода деятельности; он также ведет к созданию новых литературных образцов, новой эстетики»²⁶.

Целый ряд писательниц этого времени стремился утвердить собственную манеру письма. Однако большинство оставались в достаточной степени консервативны в выборе психологической, а не социальной проблематики. Среди многих выделяется Ханна Мор, стоявшая во главе нового женского «дидактического» движения и стремившаяся использовать площадку рассказа как трибуну, с которой она провозглашала необходимость образования молодых и безграмотных женщин. Другие писательницы этой эпохи оправдывали выход в публичное пространство литературного творчества другой миссией. Многие из них полагали, что обнародование свидетельств и практик из сферы домашней жизни поможет укрепить религиозные убеждения и социальную ответственность в низших сословиях.

²⁵ Следует оговориться, что короткий жанр в его авантюрном варианте все же представлен, например, в творчестве А. Конан Дойля и Г. К. Честертона и др.

²⁶ Killick T. *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century. The Rise of the Tale*. London and New York: Routledge, 2008. — P. 30.

Мария Эджуорт — другая заметная фигура того времени. Также, как и Мор, она писала для детей и их родителей. Два сборника ее нравоучительных рассказов “Moral Tales for Young People” и “Popular Tales”, однако, не настолько пронизаны религиозной догматикой, как рассказы Мор. Цель рассказов Эджуорт — указать на связь нравственности и социальной ответственности. Ее взгляд на смысл литературного творчества разделяет другая британская писательница, Амелия Опи. Четыре сборника ее рассказов превозносят положительные привычки и традиции семейной жизни, а влияние на ее творчество сентиментального письма XVIII века выводит на передний план посыл к совершенствованию души²⁷.

К 1820 гг. Мор, Эджуорт и Опи не только создают дидактические тексты с основой на домашнем, семейном сюжете, облачают их в художественно состоятельную форму, позволяя говорить о себе как о признанных литераторах с собственной позицией, но и становятся самыми успешными писательницами своего времени, имеющими независимый доход. Назидательный рассказ двадцатых годов стирает границы между литературой развлекательной и дидактической и готовит почву для появления викторианского рассказа Джордж Элиот и Элизабет Гаскелл, писательниц, увидевших значение персонального опыта, переживания и сложного выбора, перед которым может оказаться женщина.

Проблематику рассказов стали составлять не моральные, а социальные или семейные темы. Элиот и Гаскелл сообщили рассказу как литературному жанру новую глубину и выразительность не без влияния эстетических веяний, пришедших с континента. Не следует упускать из внимания тот факт, что лишь немногие из викторианцев обращались к короткой прозе, находя жанр романа более соответствующим своим разнообразным интересам в изображении общественного уклада, политических дискуссий, социальных нравов, равно как и сложных психологических состояний, противоречивых

²⁷ Killick T. British Short Fiction in the Early Nineteenth Century. The Rise of the Tale. London and New York: Routledge, 2008. — P. 31.

чувств, сопровождающих разветвленный сюжет романов. В этом отношении короткая проза этого времени оказывается на втором плане. Подобная ситуация может быть объяснена и с точки зрения социальной экспансии: короткая проза, в сюжете которой оказываются задействованы небольшое количество персонажей, уступает роману как масштабной реконструкции социального здания эпохи. Однако на рубеже веков значительно возрастает роль популярной прессы, а ее интерес также сосредотачивается и на жанре рассказа, что стало предметом специальных исследований Дина Болдуина и Синтии Уайт²⁸.

События Первой мировой войны и связанные с ними изменения социального порядка, приведшие к повышению статуса женщины и ее относительной эмансипации, сыграли решающую роль в изменении языка женского письма. Послевоенные социальные трансформации спровоцировали яркое выражение нового опыта женщины, получившей право голоса, право на оглашение женского взгляда, на вопросы публичной и частной жизни, включая сферы ранее недоступные — сферы политики и сексуальности. Образ женщины изменился: из «ангела дома», объекта и субъекта воспитания или эстетического восхищения она постепенно превращалась в достаточно энергичного члена общества.

В этот же период произошли и революционные перемены в британской литературной традиции относительно предмета изображения, стиля и техники письма, повлекшие за собой полное переосмысление реалистического канона. Вместо социальных взаимоотношений в фокусе изображения модернистов оказался мыслительный процесс и сложные механизмы психической жизни, в которой обнаружились и бессознательные импульсы.

²⁸ См. Baldwin D. Art and Commerce in the British Short Story, 1880–1950; White C., Women's Magazines 1693–1968.

Неопределенность и сложность послевоенного времени потребовали новых инструментов художественного письма; произведения смогли выразить нарастающее чувство разорванности социальных и личных связей и отчужденности в новую эпоху. Экспериментальный характер модернизма — в намеренном пренебрежении к линейному развитию сюжета, в создании особой лирической картины, в которой образы и лейтмотивы, поток сознания и монтаж впечатлений приводят к напряжению противоречивых смыслов и внутренних движений нового мироощущения. Одним из «апостолов» британского модернизма стала Вирджиния Вулф. Именно она заявила, что человеческая природа изменилась, а вместе с ней и британская литература.

Отражение женского опыта в начале XX века, как правило, ищет себя в форме романа; лишь немногие писательницы обратились к рассказу. Среди них — сама Вирджиния Вулф и Кэтрин Мэнсфилд.

Рассказ всегда был той формой, в которой маргинальные голоса имели возможность получить свое выражение. С конца XIX в. писательницы избирали рассказ как путь к выражению женской идентичности, ограничиваемой патриархальным порядком. В своих произведениях они пролили свет на загадки женской души, обозначили препятствия, устанавливаемые обществом и семьей на пути обретения личностной свободы и индивидуальности. Изображая женские персонажи, они также подвергли сомнению обоснованность и законность существующих институтов и норм, которые подчиняют женщин в патриархальном обществе.

Если в своих романах Вулф исследует внутренний мир героини, используя технику потока сознания, ее менее прославленная короткая проза написана в другой манере; сложная событийность внутренней жизни персонажей романов в рассказах уступает место сюжетам о тайниках души, подавляемых желаниях и разочарованиях. И все же ни Вулф, ни другие блумсберийцы не воспринимали рассказ как единственное средство самовыражения. Вулф, Джойс, Лоуренс и Форстер писали рассказы каждый в

своей уникальной манере, но их значительные работы написаны в жанре романа.

В этом отношении фигура Кэтрин Мэнсфилд приобретает особое значение для формирования исторической поэтики женского рассказа в его современной форме. Впервые в английской литературе в рассказ была привнесена особая эмоциональность и поэтичность; лучшие из ее рассказов лишены сюжета и имеют открытый финал, в них нет авторского комментария и обозначенной темы, благодаря чему расширяется охват внутренней жизни, возникает подтекст и возможность неожиданного откровения (эпифании); проза Мэнсфилд изобразительна, а не оценочна.

Обзорная монография Клер Хэнсон *Short stories and short fictions, 1880-1980* (1985), автора исследований, посвященных творчеству Кэтрин Мэнсфилд, позволяет увидеть развитие жанра и проблематики британского рассказа за сто лет. Жанровые изменения затронули: частое использование несобственно-прямой речи и форм повествования от первого лица (выдвижение субъективности повествователя); снижение фабульной событийности; эксперимент с фрагментарностью и незавершенностью текста, при этом создающий «единство впечатления». Материалом исследования Хэнсон становятся рассказы крупнейших писателей, как мужчин, так и женщин (Стивенсон, Киплинг, Моэм, Джойс, Вулф, Мэнсфилд, О'Коннор, Боуэн, Притчет, Беккет, Сэнсом, Макьюэн и др.). За столетие, от рассказа рубежа веков, испытавшего на себе влияние постимпрессионистов, до постмодернистского рассказа, Хэнсон отмечает все более заметную тенденцию следованию чеховской традиции «психологического очерка» (*psychological sketch*). При заметном доминировании в монографии авторов-мужчин, любопытно следующее наблюдение: «Психологический рассказ был областью особого интереса писательниц, позволяя им разрабатывать

неизведанные глубины женского субъективного опыта»²⁹. Значительный вклад в модернистский рассказ, характеризующийся сомнением в «целостном» герое и в привычных сюжетных маркерах для выражения его жизненного опыта, сделали писательницы. Модернистский рассказ обнаруживает в неупорядоченной и динамичной внутренней жизни персонажа отдельные моменты его пронзительного переживания ('epiphanies' или 'blazing moments'), использует целую палитру суггестивных приемов, обращает внимание на выражение сложных взаимоотношений между женщиной и мужчиной. Однако образу комнаты специального внимания в монографии Хэнсон не уделяется. Кратко упомянут в связи с повествовательным и языковым экспериментом рассказ Вулф 'The Haunted House', а манифест 'A Room of One's Own' мыслится как призыв к поиску нового языка образов и чувственных переживаний для выражения внутреннего опыта, что сближает Вулф с позицией Стайн. Хэнсон дает краткий компаративный разбор 'The Doll's House' Мэнсфилд и 'The Little Girl's Room' Элизабет Боуэн.

Развитие рассказа в Великобритании, так же, как и в мировой литературе, в середине XX века испытало небывалый подъем. Начиная с конца 1960-х гг., эпохи второй волны феминизма, женский рассказ обращается к самым разным вопросам женского опыта в его социальном, политическом, гендерном, психологическом и экзистенциальном измерениях. Важнейшим фактором, определяющим тонус женского письма последней трети XX века, становится феминистский дискурс и внимание к женскому письму, что нашло себя как собственно в разнообразии форм женского рассказа, так и в появлении культурных и академических институтов (например, женских премий, специализированных конференций, посвященных женскому письму, университетских курсов, отдельных монографических изданий, научных

²⁹ Hanson C. Short stories and short fictions, 1880-1980 (1985). Среди авторов-женщин, работающих в жанре рассказа на рубеже веков, называются Эвелин Шарп (Evelyn Sharp), Джордж Эджертон (George Egerton), Элла Дарси (Ella D'Arcy), Фрэнсис Хантли (Frances Huntley).

журналов и пр.), издательств, работающих только с авторами-женщинами, отдельного книжного рынка. Очевидно, что в жанровом отношении продолжает лидировать роман. Однако именно эти годы особенно интересны выдвиганием писательниц, кроме романной формы работающих в жанре рассказа. Среди них: Джин Рис (Jean Rhys (Ella Williams), 1890–1979)), Элизабет Коул Тейлор (Elizabeth Coles Taylor (1912–1975)), Мюриел Спарк (Muriel Spark (1918–2006)), Дорис Лессинг (Doris Lessing (1919–2013)), Надин Гордимер (Nadine Gordimer (1923–2014)), Анита Брукнер (Anita Brookner (1928–2016)), Анжела Картер (Angela Carter (1940–1992)), Фэй Уэлдон (Fay Weldon (1931–)), Пенелопа Ливи (Penelope Lively (1933–)), Антония Байетт (A. S. Wyatt (1936–)), Сьюзан Хилл (Susan Hill (1942–)), Пэт Баркер (Pat Barker (1943–)), Маргарет Дрэббл (Margaret Drabble (1946–)), Марина Уорнер (Marina Warner (1946)), Мэгги Джи (Maggie Gee (1948–)), Мишель Робертс (Michele Roberts (1949–)), Сара Хилл (Sarah Hall (1974–)), Али Смит (Ali Smith (1962)) и многие другие.

Интересное наблюдение, бросающее свет на популярность рассказа среди писательниц, принадлежит Нобелевскому Лауреату Надин Гордимер: «Рассказ привлекает неудачников и одиночек, выкинутых на обочину жизни, женщин, черных – писателей, которые по какой-то причине не являются частью главенствующего нарратива и не привлекают внимание общества как достойный предмет размышления»³⁰. Подобный взгляд мы встречаем уже у Фрэнка О'Коннора, утверждающего, что рассказ имеет дело с «болезненным признанием человеческого одиночества», с «притесняемыми социальными группами» и персонажами, находящимися на обочине общества³¹.

Наш выбор рассказа в качестве материала исследования также спровоцирован интересным наблюдением Хэнсон о том, что «рассказ – это маргинальный жанр», так как «является формой, которая позволяет поделиться знанием, которое может расходиться с «историей»,

³⁰ Re-reading the short story. Ed. by Claire Hanson. New York: Palgrave Macmillan, 1989. – P. 2.

³¹ O'Connor F. The Lonely Voice. London: Macmillan, 1963. - P. 18.

доминирующей в культуре. Формальные особенности рассказа – прерывистость, незавершенность, неясность общей картины – могут быть связаны с идеологической маргинальностью, со способностью выражать то, что подавляется / вытесняется из общего потока литературы»³². В отношении рассказа, написанного женщинами, эту идею подхватывает Мэри Иглтон, говоря о том, что и автор, и героиня рассказа, занимающие периферийное и неустойчивое положение в социуме, часто становятся «отражением места женщины в патриархальном обществе»³³. В целом ряде современных работ жанр рассказа связывается с широкими возможностями для выражения женского «отчуждения и подавления» (alienation and repression), находящими себя в символических образах³⁴.

С другой стороны, именно в форме рассказа писательницы рисуют новые роли и воплощают иные желания и стремления женщин, их новые идеи о браке и свободе от него³⁵. Хотя известные критики-женщины, среди которых также Патрисия Стаббс и Гермiona Ли, избегают категоричных суждений в отношении гендера, они видят в открытом финале, распространенном в рассказе, потенциальную возможность для женщины поднять «неудобные» вопросы³⁶.

Образ «своей комнаты» в английском женском рассказе как явление, демонстрирующее серьезные изменения внутри ценностной, историко-культурной и поэтической систем, предметом специального внимания ученых не становился. Непосредственно пространствам, выражающим гендерные различия (gendered spaces), посвящено только междисциплинарное исследование Кейт Крюгер “British Women Writers and the Short Story, 1850–

³² Re-reading the short story. Ed. by Claire Hanson. New York: Palgrave Macmillan, 1989. P. 5-6.

³³ Eagleton M. Gender and genre. Re-reading the short story. Ed. by Clair Hanson. New York: Palgrave Macmillan, 1989. – P. 62.

³⁴ Harrington E.B. ‘Introduction: Women Writers and the Outlaw Form of the Short Story’, in Ellen Burton Harrington (ed.), *Scribbling Women and the Short Story Form: Approaches by American & British Women Writers*, Peter Lang, 2008; Baldwin D. *Art and Commerce in the British Short Story, 1880–1950*, Pickering & Chatto, 2013.

³⁵ Liggins E., Maunder A., Robbins R. *The British Short Story*, Palgrave Macmillan, 2011.

³⁶ Stubbs P. *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880-1920*. London: Methuen, 1979; Lee H. *The Secret Self: Short Stories by Women*. London: Dent, 1985.

1930. *Reclaiming Social Space*” (2014)³⁷. Методологическая основа работы представляет собой комбинацию подходов культурных географов (в особ. Дорина Мэсси и Мишеля де Серто), связывающих место с культурными практиками и определенными символическими значениями, и социологов литературы. Это позволяет Крюгер нюансировать традиционную дихотомию частного и публичного пространств и обратить внимание на социальную кодировку локусов, стремление писательниц указанной эпохи описать «трансгрессивный опыт» (*transgressive experiences*) реального или воображаемого разрушения границ, предписываемых женщинам. Физическими пространствами, становящимися объектом внимания исследователя, становятся: гостиная, порог, омнибус, лестница, улица, сад. Все эти пространства, по мнению Крюгер, должны осмысляться как символические. То или иное описываемое место часто становится маркером кризиса героини (*site of crisis*) и выступает катализатором рождения новой идентичности. В исследовании используются сведения архитектурного, социального и исторического плана, осмысляется пространственная риторика (*spacial rhetoric*), практика литературного рынка и журнальной прессы 1850–1930. Вместе с тем, работа Крюгер избирательна в примерах героинь, буквально выходящих за границы привычных пространств. Среди «гендерных повествований о трансгрессии» (*gendered narratives of transgression*): рассказы Гаскелл (*Elizabeth Gaskell*), рассказы о привидениях Мэри Элизабет Брэддон (*Mary Elizabeth Braddon*) и Роды Бротон (*Rhoda Broughton*), рассказы Ивлин Шарп (*Evelyne Sharp*), Шарлотты Мью (*Charlotte Mew*), Джордж Эгертон (*George Egerton*), опубликованные в популярном издании рубежа эпох *Yellow Book*, колониальная и эстетизированная короткая проза Барбары Бейнтон (*Barbara Baynton*) и Кэтрин Мэнсфилд (*Kathrine Mansfield*), интроспективное погружение в глубины «Я» в рассказах Вирджинии Вулф (*Virginia Woolf*) и

³⁷ Krueger K. *British Women Writers and the Short Story, 1850–1930. Reclaiming Social Space*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Джин Рис (Jean Rhys). Образ дома и домашняя сфера (home, domesticity) представлены целым комплексом отдельных мест (спальня, детская, будуар, гостиная, кабинет, лестница, стены, порог, очаг, сад и др.), но ни одно из них не подпадает точно под понимание «своего», принадлежащего только женщине и ассоциирующегося со сферой персонального опыта и творческого «Я». Именно поэтому внимание Крюгер, как правило, сосредоточено на выходе героини за границы регламентированного домашнего локуса (улица, транспорт, публичные места и пр.), столкновение с иным (часто в виде вторжения в сюжет готических элементов, делающих безопасное домашнее пространство проницаемым), а отсылки к эссе “A Room of One’s Own” дополняются интересными размышлениями о значении другого эссе Вулф “Street Haunting”.

В целом следуя за Крюгер в методологическом плане (историко-культурный и поэтологический подходы), мы обратимся к образу «своей комнаты» в его отношении к другим пространствам (комната как пространство узничества, открытые пространства, пространства трансфера и пр.), в отношении к герою, конфликту, вещному миру. Кроме того, материалом нашего исследования станут рассказы авторов, не исследованных Крюгер, и принадлежащих иной исторической эпохе (1960 – 2000).

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые на материале современного английского женского рассказа проводится многоаспектный анализ образа «своей комнаты» как основы для концептуального осмысления и специфики репрезентации женского вопроса и женского опыта. Комната как пространственная и концептуальная единица художественного текста характеризуется как устойчивый структурно-тематический элемент и эмблематический образ в современном женском рассказе.

Обращение к женскому рассказу как продуктивному жанру современной литературы в его эстетически значимых образцах, созданных Д. Лессинг, Ф. Уэлдон и Т. Хэдли как представительницами разных поколений писательниц, осмысляющих итоги решения «женского вопроса» в

художественной форме, обуславливает **научную актуальность** настоящего исследования для отечественной и зарубежной англистики. Кроме того, исследования жанра женского рассказа до самого недавнего времени являлись серьезной лакуной не только британской, но и российской науки. Обращение к вопросу о жанровом и тематическом своеобразии «женского рассказа» позволяет сделать вклад в актуальную научную дискуссию о феномене женской прозы.

Целью работы является изучение образа «свой комнаты» в английском женском рассказе 1960–2000 гг. как эмблематического в отношении художественного выражения «женского вопроса», женского опыта и письма, как комплекса идей, отсылающих к историческому эссе В. Вулф.

Объектом исследования становится образ комнаты в женском рассказе указанной эпохи. Основными аспектами, составившими **предмет** исследования, являются способы художественной репрезентации и функции обращения к пространству комнаты, дома, «своей комнаты» в современном женском рассказе.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- представить краткий обзор истории английского женского рассказа в контексте его жанровой поэтики, тематической специфики и историко-культурных контекстов; дать обзор женской литературы и гинокритики в отношении проблемы места женщины в словесной культуре XVIII–XX вв.;
- выявить систему структурно-тематических доминант в отношении современного женского рассказа, обратившись к ранним эмблематическим сюжетам в интеллектуальной (эссе Вирджинии Вулф «Своя комната») и художественной (рассказ Гилман «Желтые обои») истории образа, указать на их значение для формирования серии вариаций на тему «свой комнаты» в женском рассказе второй половины XX века;

— предложить эффективные инструменты поэтологического анализа пространственного образа «своей комнаты» как репрезентации «женского вопроса», женского опыта и письма в английском рассказе;

— рассмотреть образ комнаты в творчестве писательниц второй половины XX — начала XXI века: Дорис Лессинг, Фей Уэлдон и Тессы Хэдли; продемонстрировать тесную связь между репрезентацией пространственных топосов и концепцией героя, сюжета, конфликта, развязки. Указать на единство и динамику функционирования образа комнаты, варианты его реализации в разных авторских поэтиках.

Теоретической и методологической основой данного исследования стали труды ученых, позволившие подойти к феномену современного английского женского рассказа с методологических ракурсов:

1) жанровой поэтики рассказа, поэтики английского рассказа и его исторического развития в практике авторов-женщин, с опорой на труды Е. М. Мелетинского, М. Н. Эпштейна, Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума, В. И. Тюпы, Ю. А. Сегеевой, В.П. Скобелева, С. А. Жуковой, О. И. Жуковской, V. Show, E. Young, B. Matthews, K. Krueger, D. Malcolm, C. E. May, G. Kimber, T. Killick, J. Cox, F. O'Connor, D. Head и др. (*жанровый ракурс*);

2) историко-культурного и интеллектуального контекстов, сопровождающих дискуссии вокруг «женского вопроса» и женского опыта и письма, включая популярные эмблемы и метафоры, концепт судьбы, феминистские и гендерные подходы. Здесь мы основываемся на работах С. Binder, К. Hudson, E. Showalter, S. M. Gilbert, S. Gubar, M. Ezell, M. Eagleton, E. Parker, P. Waugh, С. Kaplan, Анцыферовой О.Ю., Гениевой Е.Ю., Проскурнина Б.М., Соловьевой Н.А., Чупрыниной О.Г., Барановой К.М., Меркуловой М.Г., Ненароковой М.Р. и др. (*ракурс культурных исследований*);

3) семиотики, феноменологии и политики пространства, а также функций пространства в художественном тексте, с опорой на труды М. Бахтина, М. Фуко, Г. Башляра, Е. Фарино, E. Soja, V. Rosner, M. Wigley, W. Gan (*исследования пространства в современном гуманитарном знании*).

4) индивидуальных авторских поэтик женского рассказа в творчестве Ш. П. Гилман, В. Вулф, Д. Лессинг, Ф. Уэлдон, Т. Хэдли, с разной степенью разработанности представленных в академических монографиях, литературной критике, материалах интервью (в особенности при изучении рассказов современных писательниц), которые были доступны нам в трудах Е. Ю. Гениевой, Н.С. Бочкаревой, И. Н. Васильевой-Южиной, Я. С. Коврижина, М. Миколайчик, С. Davison, L. Halisky, B. Hume, B. Lefcowitz, P. Louw, B. Majoul, R. Rubenstein, G. Green, P. Parrinder, R. Quawas, S. Watkins, A. Ridout, F. Dowling, R. Barreca, J. Gayduk, S. Smith, C. Jarvis, D. Raschke, P. Perrakis, S. Singer, R. Rubenstein, C. Shumaker, P. Treichler (*ракурс поэтики художественного текста и его интерпретации*).

Теоретическая значимость. Английский женский рассказ 1960–2000 гг., рассмотренный с точки зрения репрезентации в нем образа «своей комнаты», манифестирует тематическое единство женского рассказа на протяжении столетия, при этом демонстрируя новые акценты и нюансы, возникающие в связи с изменением культурных норм в отношении женского вопроса и женского письма. Представленный в единстве историко-культурных и структурно-тематических элементов своей жанровой поэтики, рассказ может быть осмыслен как объект связной интерпретации, в которой характеристика локуса, как правило, определяет концепцию героя, сюжет, конфликт и развязку. Исследование достаточного корпуса текстов указанного периода с применением комплексного методологического подхода позволяет говорить об английском женском рассказе как о заметном явлении в истории английской литературы на ее современном этапе (период 1960–2000 гг.).

Практическая значимость работы состоит в том, что примененный в ней подход к изучению современных женских рассказов Лессинг, Уэлдон, Хэдли может быть распространен на исследование других текстов, имеющих сходные жанровые очертания. Введенный в научный оборот литературно-критический материал, а также предложенные интерпретации рассказов могут быть использованы в преподавании английской литературы XX–XXI веков,

стать основой специальных курсов, посвященных женской прозе и поэтике рассказа, отдельным аспектам истории феминистского дискурса в культуре XX века. Результаты работы могут использоваться при составлении комментариев к изданиям прозы Гилман, Лессинг, Уэлдон и Хэдли, а также к изданиям антологий женской прозы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. К началу XX века в английской литературе сложилась отдельная жанровая традиция рассказа, одним из направлений которой стал женский рассказ, первоначально развивающийся как часть дидактического патриархального дискурса. Достаточно заметный успех писательниц-женщин, реализующих свой творческий потенциал в этой форме, с одной стороны, и ряд историко-культурных обстоятельств начала века, с другой, спровоцировали публичную дискуссию вокруг «женского вопроса». Именно в это время появляется историческое эссе В. Вулф «Своя комната» (1929), позже ставшее источником интеллектуальных и художественных рефлексий последующих поколений женщин. Образ «своей комнаты» превратился в эмблему 1) женского вопроса как такового (социально-экономический, гендерный, культурный ракурсы); 2) метафорического пространства особого женского опыта (творческий, экзистенциально-психологический, лирико-исповедальный ракурсы). Таким образом, «своя комната» включает весь комплекс культурных ассоциаций, связанных с борьбой женщин за право на свободу от патриархальных гендерных ожиданий, право на доступ к знаниям, материальную независимость, полноту личностной самореализации как в браке, так и вне его, а также право на манифестацию женского «Я» посредством особого письма, видения, опыта. Пройдя через все волны феминизма, образ «своей комнаты» сохранил свою устойчивость эмблемы, но получил разную смысловую акцентировку.

2. Образ «своей комнаты» в женском рассказе тесно связан с другими культурными метафорами пространственного плана, принадлежащими разным эпохам, — «ангел дома», «разделение сфер» и

«сумасшедшая на чердаке». Данные метафоры предлагают вариант идеологической позиции в отношении женщины и регламентирующих ее поведение общественных и гендерных установлений. В первом случае женщина добровольно подчиняется предписываемой ей роли «ангела», хранительницы патриархального порядка, в котором для нее не находится личного пространства («своей комнаты»). В последнем — внутренний бунт против подавления «Я» женщины дисциплинирующими обязанностями находит выход в «сумасшествии» с последующим заточением на «чердак»; желание обрести «свою комнату», таким образом, приводит к наказанию узничеством.

3. Образ «своей комнаты» в исследуемых нами рассказах предстает в разных смысловых конфигурациях, тем не менее, восходящих к эссе Вулф: от эскапистского пространства творчества и погружения в себя как отказа от социальных связей до манифестации женской самодостаточности как завоеванной социальной позиции («своя комната» как кабинет). Особый интерес вызывает мотив поиска «своей комнаты» в пространствах трансфера (привокзальные комнаты, номера отелей, больничные палаты, съемное жилье и пр.) как экзистенциального поиска подлинного «Я».

4. Рассмотрение художественного образа «своей комнаты» в эволюционной перспективе, с позиций его обусловленности культурно-историческими контекстами того или иного времени, от протомодернистского короткого рассказа Ш. П. Гилман «Желтые обои» до тестов Д. Лессинг, Ф. Уэлдон и Т. Хэдли, написанных во второй половине XX века и начале XXI, позволяет говорить об окончательном разрушении «идиллического хронотопа» (М. Бахтин) и, в некоторых случаях, его горьком травестировании. Начиная с 1970 гг. все чаще в художественных текстах писательниц «своей комнатой» становится пространство трансфера («Другие места» М. Фуко), знаменующее собой выбор самореализации, моделирование свободного от заданных ролей женского «Я».

5. На уровне поэтики текста и организации его художественного мира образы комнаты, «своей комнаты», дома и сада закономерно связаны с конкретными пространственными характеристиками изображаемых локусов и их функциями, а также со спецификой изображения вещного мира в рамках описываемых пространств. Локусы, в свою очередь, тесно связаны с той или иной концепцией героя, сюжета, конфликта, характером развязки рассказа. Так, выделяется сюжет, в котором пространство комнаты выступает локусом узничества героини (Гилман, Лессинг, Уэлдон), предпринимающей попытку бунта против него. Динамичная смена пространственных топосов (смена комнат) связана с поиском подлинного «Я» героини и драматизмом ее выбора (Лессинг, Уэлдон, Хэдли). Любопытно, что в рассказах Хэдли образ комнаты и его реализация в сюжете более не связаны ни с мотивом узничества, ни с психологическим драматизмом, «своя комната» — всегда доступный женщине жизненный выбор — предлагается как реалья современной жизни, существенно меняя характер сюжета и конфликта.

6. Интерпретация и компаративный анализ рассказов, принадлежащих перу Д. Лессинг, Ф. Уэлдон и Т. Хэдли, известных британских писательниц второй половины XX — начала XXI века, позволяет рассматривать образ «своей комнаты», с одной стороны, как индикатор изменений в трактовке «женского вопроса», с другой — как один из ключевых элементов в поэтике женского рассказа, определяющих концепцию героя, сюжет, конфликт и развязку. Предложенная модель интерпретации короткого рассказа, центральным звеном которой становится характеристика локуса (комната, дом, «своя комната») в его связи со структурно-тематическими элементами художественного целого, может быть распространена на другие тексты писательниц, написанные в жанре рассказа.

Апробация работы. Основные положения работы излагались в докладах на международных, всероссийских, межвузовских научных конференциях и научных семинарах (Ростов-на-Дону, Тверь, Воронеж).

Положения и концепция исследования обсуждались на кафедре теории и истории мировой литературы Южного федерального университета, а также представлены в ряде статей:

Бережная М. С. «Своя комната» (1929) Вирджинии Вулф: пространственная метафора в историко-культурном и гендерном прочтении // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 3. — С. 80–87. (издание ВАК).

Бережная М. С. Поэтика пространства в рассказе Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2017. №4. — С. 12–21. (издание ВАК).

Бережная М. С. Конфигурация пространства как отражение гендерной идентичности в рассказе Фэй Уэлдон “Angel, All Innocence” // Литература в диалоге культур. Межвузовский научный сборник. Вып. 4. Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. Ростов-на-Дону: Издательство «Фонд науки и образования», 2018. — С. 41–47.

Бережная М. С. Ревизия патриархального порядка в рассказе Фэй Уэлдон «Выходные» (1978) Гуманитарные аспекты повседневности: Проблемы и перспективы в XXI веке. Сборник научных трудов. Вып. VIII Воронеж, 2018. — С.105–111.

Бережная М. С. Поэтика пространства в рассказе Тессы Хадли “Buckets of Blood” (2007) // Литература в диалоге культур. Межвузовский научный сборник. Вып.3. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2016. — С.48–54.

Бережная М. С. «Своя комната» как метафора и цитата в рассказах Тессы Хадли // Практики и интерпретации: журнал филологических, общеобразовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2, вып. 1. — С. 232–247.

Бережная М.С. Динамика пространственных топосов в рассказе Дорис Лессинг «Комната 19» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2019, вып. 3. — С. 185–194 (издание ВАК).

Бережная М.С. Образная система повести Дорис Лессинг «Лето перед закатом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Том 12, Вып. 1. — С. 78–84 (**издание ВАК**).

Berezhnaya M.S. New Placement of a Woman in Tessa Hadley's Short Stories // New Past / Новое прошлое. 2018. Т. 3, вып. 4. — С. 223–238 (**издание ВАК**).

Структура работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка, включающего 221 наименование. Общий объем работы – 203 с.

ГЛАВА 1. ЭМБЛЕМАТИКА ПРОСТРАНСТВА И ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ МЕСТА ЖЕНЩИНЫ В ПАТРИАРХАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

«Своя комната» как эмблематичный образ женского самостояния до сих пор вызывает дискуссии критиков и писателей³⁸. Однако отсылка к эссе Вирджинии Вулф «Своя комната», ставшему «феминистской Библией»³⁹, – в настоящее время почти обязательный маркер литературной критики с феминистским уклоном. К тексту Вулф и созданному ей концепту обращаются и когда говорят о восстановлении полноты истории культуры через изучение письменных источников, принадлежащих женщинам⁴⁰, и даже тогда, когда пишут о доминирующих «женских жанрах»⁴¹.

Осознавая удивительную распространенность концепта Вулф в современной культуре, мы все же стремимся избегать искусственного встраивания многообразных феноменов истории и культуры Великобритании трех столетий в предлагаемую нами концепцию. В связи с этим, предваряя интерпретацию поэтики современного женского рассказа на материале творчества Лессинг, Уэлдон и Хэдли (Главы 2 – 4), нашей целью станет обзор историко-культурных, интеллектуальных и художественных контекстов, в которых осмыслялось *место* женщины. Объектом внимания здесь становится генезис концепта «своя комната» как в самих феноменах женского письма до середины XX века, так и в традиции их научного освещения (гинокритике), впрочем, имеющей сравнительно недавнюю историю.

Однако необходимо сделать несколько оговорок:

— оглашение «женского вопроса» в словесности возникло задолго до знаменитого эссе Вулф и первой волны феминизма (середина XIX в.), но

³⁸ Favre V., « A Room of One's Own's (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism », *Études britanniques contemporaines* [Online], 58, 2020. [Режим доступа] URL : <http://journals.openedition.org/ebc/9184>.

³⁹ Marcus J., *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington: Indiana UP, 1987.

⁴⁰ Batchelor J., Dow G. *Women's Writing, 1660–1830. Feminisms and Futures*. London: Palgrave Macmillan, 2016. P. 81.

⁴¹ Eagleton M. *Gender and Genre In Re-reading the short story*. Ed. by Clair Hanson. New York: Palgrave Macmillan, 1989. P. 59.

именно ее пространственной метафоре суждено было аккумулировать в себе риторический потенциал эмблемы, сквозь призму которой гинокритика начинает восполнять лакуны культурной и социальной истории женской литературы;

— образ «своей комнаты» тесно связан с пространственными метафорами «разделение сфер», «ангел дома», возникшими в середине XIX века, и «сумасшедшая на чердаке», появившейся в середине XX века благодаря известной работе Губар и Гиллюберт «Сумасшедшая на чердаке». Однако на протяжении двух столетий в литературной критике и художественной практике активное обращение к этим метафорам сопровождалось как утверждением патриархальной легитимации места женщины, так и ее критикой; иначе говоря, при известной условности выделяемых нами метафор, мы считаем их своего рода индикаторами общественного внимания к женской теме как таковой, концептами по существу;

— введение неортодоксальных женских персонажей в художественный мир той или иной эпохи, а также ревизия всей системы принятых ценностей в отношении женщин и женского вопроса отнюдь не сводятся лишь к революционной активности писательниц; в творчестве целого ряда писателей-мужчин положение женщин и женский опыт также проблематизируются.

Целью данного раздела становится показ сложной и прерывистой траектории движения женской литературы между приватным и публичным пространствами, между пространством «патриархального узничества» и свободы («своей комнаты»). В орбиту внимания неизбежно попадают не только ценности и культурные практики той или иной эпохи, но и материальные условия, «инструменты» и «эффекты» выхода в публичное пространство (опубликование сочинений, известность, получение дохода от творческой деятельности и др.), введение в работу информации о феноменах словесной культуры, созданных писательницами «второго ряда». Эта задача потребовала обращения к отдельному направлению современной феминистской и гендерной теории и практики — гинокритике.

В отличие от часто полемических феминистских исследований, использующих в качестве материала для разного рода интеллектуальных ревизий тексты, написанные авторами-мужчинами, представители гинокритики изучают тексты, созданные женщинами. Ученые утверждают отдельную историю литературы, вопреки обстоятельствам на протяжении веков создаваемую женщинами как «их собственную литературу» (“a literature of their own”). В монографии “The Female Imagination” (1975)⁴² Мейер Спакс исследует женскую литературную традицию, размышляя о том, как великие писательницы представляли свое место в их исторической эпохе и создавали собственные воображаемые миры. Сандра Гилберт и Сюзан Губар в работе “The Madwoman in the Attic” (1979) в фокус внимания помещают известных писательниц XIX столетия, но рассматривают их творчество в контексте общего комплекса заявляемых женщинами проблем, повторяющихся образов и популярных тем в ситуации «патриархальной культуры с ее открытыми и скрытыми формами литературного диктата»⁴³. Одной из целей гинокритики становится перечитывание и восполнение забытых страниц истории женской литературы в лице ее выдающихся представительниц. Другая же мыслится как кропотливая практика собирания документов эпохи, позволяющих судить о формах творческой активности женщин, что само по себе мало интересовало исследователей вплоть до последней трети XX века. Речь идет о включении в работу текстов малоизвестных писательниц, о привлечении материалов популярной литературы, написанной в разнообразных жанрах, а также использовании документов повседневной культуры эпохи. В этом отношении гинокритика сближается с культурными исследованиями и новым историзмом. Так, Элейн Шоултер в масштабной работе, заглавием отсылающей к Вулф, прослеживает историю женской литературы, разделяя ее на этапы: 1840–1880 — *feminine*, характеризующийся ориентацией на мужские образцы; 1880–1920 — *feminist*, с его открытым протестом против

⁴² Spacks M. *The Female Imagination*. New York: Knopf, 1975. — 365 p.

⁴³ Gilbert S., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Ninetinth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979. — P. 45.

навязываемых ценностей и канонов «мужского» письма; и с 1920 по настоящее время — female, в полной мере реализующий представления о самодостаточности и автономии женского взгляда, опыта и письма⁴⁴. В соответствии с этой хронологией в следующих разделах данной главы мы обратимся к феномену места женщины в культуре.

1.1 История становления и проблематизации культурных метафор «разделение сфер» и «ангел дома»

Блестящей плеяде британских писательниц XIX и XX веков предшествовали имена тех, кто подготовил им место в истории женской литературы: «без предварительной работы у великих английских романисток написалось бы не больше, чем у Шекспира без Марло, а у того — без Чосера, а у Чосера — без тех канувших поэтов, которые наметили дороги и укротили природную стихию языка»⁴⁵. Отметим, что, до того, как женщина была «превращена» в «ангела дома», в британской культуре бытовали регламентирующие практики другого рода.

В своей работе “Writing Women’s Literary History” (1993) Магарет Изел утверждает, что современная связь между авторством и фактом публикации привела к игнорированию значительного массива ранней женской литературы⁴⁶. Широкому читателю гораздо менее известны имена Фанни Берни, Шарлотты Смит, Сары Филдинг, Марии Эджуорт, Элизабет Монтагю, Мэри Уолстонкрафт, Мэри Робинсон. Однако в период 1750–1830 женщины писали много и успешно, заявляли о себе в поэзии, прозе и литературной критике. В общественной жизни также был различим голос женщины: современницы Французской революции, Мэри Уолстонкрафт, Фанни Берни,

⁴⁴ Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton UP, 1977. Свою концепцию она уточняет в последующих работах.

⁴⁵ Вулф В. *Своя комната* // Эти загадочные англичанки. М.: Прогресс, 1992. – С.121.

⁴⁶ Ezell M. *Writing Women’s Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

Мэри Робинсон, Шарлотта Смит, в своих произведениях осмыслили ее результаты.

Недоступность формального образования, получаемого мужчинами, и наличие досуга⁴⁷ в некотором роде предоставило женщинам преимущество; в «Письмах к образованным женщинам» (“Letters for Literary Ladies”) Мария Эджуорт заявляет о том, что именно благодаря отсутствию классического образования и необходимости учить мертвые языки, женщины пишут лучше мужчин⁴⁸. Письмо было свойственно домашнему укладу их жизни: от них ожидалось умение писать письма, во многих семьях было обычаем хозяйки дома вести дневники о домашней жизни или путешествиях, сочинять стихи и рассказы для того, чтобы развлечь домашних в кругу семьи.

На рубеже веков многим писательницам невозможно было решиться на выход в публичную сферу из-за устойчивой стигматизации: творчество ради коммерческого успеха (в особенности это касалось романа) считалось вульгарным занятием, которое не пристало женщине⁴⁹. Подразумевалось, что достойная женщина преимущественно ведет дневник и в частной переписке обменивается с другими дамами стихами собственного сочинения, в то время как мужчины достигают успеха в сфере публичной, в издании газет и журналов, выступают со злободневными памфлетами и глубокомысленными сочинениями религиозного, научного, критического и литературного плана.

Однако были и выдающиеся исключения из этого правила. Деятельность Мэри Уолстонкрафт, жены философа и писателя Уильяма Годвина и матери Мэри Шелли, предвосхитила будущее женское движение. В

⁴⁷Крупнейший исследователь британского романа Иен Уотт особо говорит о женской аудитории как о важнейшем факторе формирования романного жанра в связи с чтением как практикой уединения (развитие форм психологизма), распространенным досугом (развитие популярных жанров) и новыми формами социальных коммуникаций (практики обсуждения прочитанного и обмена книгами (*circulating libraries*)). Watt I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London: The Hogarth Press, (1957) 1987. Pp. 20–46.

⁴⁸ Edgeworth E. Letters for literary ladies. To which is added, an essay on the noble science of self-justification. The second edition. London: J. Johnson, 1799. — Pp. 78–9.

⁴⁹ См. более подробно в работах: Pearson J. The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists, 1642–1737 (1988); Todd T. The Sign of Angelica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800 (1989); Poovey M. The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen (1984).

своем памфлете «В защиту прав женщин» (“Vindication of the Rights of Women”, 1792), ставшим программным для будущих феминисток, она выступает за доступность женского образования и равноправие с мужчинами. А в своей поэме «Мария, или Обиды, чинимые женщине» (“Maria or the Wrongs of Woman”, 1798) писательница обращена к проблеме женского труда, несправедливостям и ущемлению прав женщины. И все же многие женщины опасались публично подвергнуть риску свою репутацию, как это случилось в случае Уолстокрафт и опубликованных после ее смерти мемуаров, написанных Годвином.

Остро стояла проблема интеллектуальной собственности: обладать правом на свои работы могли только вдовы и незамужние женщины, достигшие двадцати одного года. Примечателен пример Мэри Шелли, чье замужество с Перси Биши Шелли в 1816 означало и то, что «интеллектуальные права на собственного «Франкенштейна» (1818) она могла получить лишь с официального разрешения мужа»⁵⁰.

И все же, по утверждению Н. А. Соловьевой, в конце XVIII в. в Англии женское письмо испытывало подъем. В творчестве так называемых «второстепенных» писательниц отразились перемены в общественном и частном сознании. На гребне публичного успеха и популярности писателей и философов-мужчин женщины-писательницы объединяются. Любопытным феноменом, занимающим промежуточное пространство между приватной и публичной сферами, становится литературный кружок образованных женщин. Таковым выступило высокоинтеллектуальное общество «Синего чулка», в котором блистали такие писательницы как леди Монтагю, миссис Картер, Ханна Мур, доказавшие мужчинам, что женщина может быть не менее талантлива и образованна, чем мужчина⁵¹. Как правило, не публикующие свои

⁵⁰ Mazzeo T. Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. — P. 52.

⁵¹ Женщины стоят у истоков новых жанров. Сентиментальный роман, готический роман, исторический роман, элегический сонет развиваются во многом благодаря женщинам. Н. А. Соловьева особо отмечает вклад Э. Хейвуд, С. Филдинг, Ш. Леннокс, Ф. Шеридан в развитие романа в работе «Английский предромантизм и формирование романтического метода» М.: Издательство Московского университета, 1984. — 146 с.

сочинения писательницы все же подписывались своим именем и получали возможность “conversation and manuscript circulation”⁵², не опасаясь публичной огласки подробностей своей жизни. Возникла культура «конфиденциального письма» (“confidential manuscript”), обмена рукописями в ограниченном кругу знакомых или лиц, симпатизирующих автору⁵³.

И все же публичное выступление против регламентирующих практик все чаще связывалось со статусом опубликованного текста. В своем эссе Х. Линкин утверждает, что своеобразная публичная приватность, которая еще была возможной для «Синего чулка», в начале XIX в. оказывается неприемлемой⁵⁴. Примечательно, что лирическая героиня поэмы «Психея» (“Psyche”, 1805) Мэри Тиг находит свое собственное женское поэтическое сообщество, которое вынуждена покинуть, чтобы прославиться как поэтесса⁵⁵.

В конце XVIII в. британцы оказались свидетелями бума книжной продукции, такой экспансии не было со времени изобретения печатного станка. С большим распространением печатной продукции и усилением влияния прессы многие произведения, первоначально предназначенные для узкого круга, стали попадать в публичную сферу⁵⁶. Легкость, с которой произошло это переориентирование, объясняет триумф женской литературы в конце XVIII — начале XIX вв. Словесность стала неотъемлемой частью

⁵² Schellenberg B. *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – P. 18.

⁵³ См. Reiman R. *The Study of Modern Manuscripts: Public, Confidential, and Private*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. Само решение печатать или не печатать свое произведение было достаточно сложным. Многие представительницы высшего общества, включая Сюзанну Блэмайр (Susanna Blamire) и Кэтрин Марию Фаншо (Catherine Maria Fanshawe) не осмелились опубликовать свои стихи, которые в течение их жизни бытовали только в форме рукописей.

⁵⁴ Linkin H.K. *Mary Tighe and the Coterie of Women Poets in Psyche*. In: Labbe J.M. (eds) *The History of British Women’s Writing, 1750–1830. The History of British Women’s Writing*. Palgrave Macmillan, London. – Pp. 303.

⁵⁵ В 1804 г. англо-ирландская поэтесса Мэри Тиг напечатала 50 экземпляров своей поэмы «Психея» (“Psyche; or, The Legend of Love”) и распространила ее среди членов местного литературного общества. Поэма представляет собой смелый пересказ мифа об Амуре и Психее в поэме, написанной спенсеровой строфой. Ревизия мифа, среди прочего, включает осмысление природы любви, женского эротизма, формирования женской идентичности, соперничества между женщинами, мужской идеализации женщин и красоты, траектории женского поиска и места женщины-поэта в современную Тиг эпоху. Поэму по достоинству оценили члены кружка, однако Мэри Тиг отказалась от публикации, предпочтя сохранить свой статус coterie poet в классическом его понимании. После смерти поэтессы ее семья издала в 1811 г. сборник “Psyche, with Other Poems”, который включал отредактированную версию “Psyche” (1805) и 39 из почти 150 ее стихов, обращавшихся в форме рукописи. Сборник в течении последующих пяти лет 5 раз переиздавался, было продано 5500 экземпляров, что посмертно прославило создательницу.

⁵⁶ Ezell M. *Social Authorship and the Advent of Print*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. — Pp. 39–40.

повседневной жизни многих женщин. Многие публиковали свои произведения, лишь получив одобрение семьи или друзей⁵⁷.

Известно также, что «отдельные писательницы оказались более плодовиты, чем их многочисленные собратья по перу»⁵⁸. Фантастическая продуктивность характеризовала творчество Шарлотты Смит, написавшей десять романов, Анны Марии Маккензи Джонсон, написавшей пятнадцать, и Мэри Мик, численностью романов (двадцать шесть) уступавшей лишь неутомимому Вальтеру Скотту⁵⁹. Подобное соотношение сохраняется и в 1830 гг. — тринадцать из восемнадцати самых плодовитых авторов романов, опубликовавших десять и более книг, были женщинами⁶⁰. Почти такая же ситуация наблюдается и в отношении других жанров словесности (поэзии, драматургии, жанров детской литературы, мемуаристики, травелогов, литературной критики, жанров периодической печати)⁶¹.

Согласно К. Сискину, Б. Шелленберг и Л. Ционковски, уже в XVIII веке профессионализации авторства многие женщины выбирают литературное поприще.⁶² Однако, упреждая экономическую тему, которая возникнет в эссе Вулф, необходимо заметить, что профессиональное авторство не гарантировало доход, на который можно было прожить. Джейн

⁵⁷ Однако случаи, подобные публикации стихотворений Анны Барбо (Anna Barbauld), к изданию которых ее побудил брат, были нетипичны. Согласно М. Леви (Levy M. *Women and Print Culture, 1750–1830*. -35), другие писательницы сталкивались с неодобрением со стороны своих родных и близких. Так, Фанни Берни скрыла от отца свое авторство романа «Эвелина, или Вхождение молодой леди в жизнь» (“*Evelina, or A Young Lady’s Entrance into the World*”, 1778). Мария Эджуорт опубликовала свою первую книгу «Письма литературно одаренным леди» (“*Letters for Literary Ladies*”, 1795) для опровержения мнения друга семьи Томаса Дэя, высказывавшегося против печати женских произведений. Анна Тэйлор всегда вспоминала сделанное отцом замечание о том, что он бы не хотел видеть дочь писательницей.

⁵⁸ Raven J. ‘Historical Introduction’ In *The English Novel, 1770-1829: 1800-1829* (Eds. Peter Garside, James Raven, Rainer Schöwerling). Oxford: Oxford Up, 2000. – II, p. 48.

⁵⁹ Ibid. - I, p. 39.

⁶⁰ Garside P. ‘The English Novel’ In *The English Novel 1770–1829*, ed. by Peter Garside, James Raven, and Rainer Schöwerling, 2 vols. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000. — II, Pp. 15–103.

⁶¹ Фелица Хеманс написала за период 1808–1835 24 книги стихов, Ханна Мур — 30. Дж. Джексон отмечает стабильный рост числа сборников поэзии, написанной женщинами, начиная с 4 новых изданий в 1770 до 45 новых изданий в 1835. См. Jackson J. *Romantic Poetry by Women, A Bibliography, 1770–1835*. Oxford: Oxford University Press, 2003. — pp. 393–4. Женщины также заявили о себе и в других жанрах: в драме (Джоанна Бейли (Joanna Baillie), Элизабет Инчболд (Elizabeth Inchbald), Ханна Коули (Hannah Cowley)), в литературной критике как редакторы и рецензенты (Барбо (Barbauld), Мэри Хейз (Mary Hays), Клара Рив (Clara Reeve), Мэри Уолстонкрафт (Mary Wollstonecraft), Элизабет Инчболд (Elizabeth Inchbald)).

⁶² См. Siskin C. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700–1830* (1998); Schellenberg B., *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain* (2005); Zionkowski L. *Men’s Work: Gender, Class, and the Professionalization of Poetry, 1660–1784* (2001).

Остен, практически единственная писательница, чьи произведения сохраняют популярность на протяжении двух столетий, за всю жизнь получила от издателей немногим больше £ 630⁶³.

Желание финансового успеха в некоторых случаях оказывало серьезное влияние на творческую концепцию писательниц. Так, Фелица Хеманс (Felicja Hemans) целенаправленно создавала и поддерживала свой публичный образ «милой домашней поэтессы» (the sweetly domestic poetess)⁶⁴, воплощенный в ее поэзии и вторивший культурным ожиданиям, что способствовало коммерческому успеху ее романов. Примечательно, что начав свою писательскую карьеру такими амбициозными работами, как “The Restoration of the Works of Art to Italy” (1816) и “Modern Greece” (1817), поразившими рецензентов своей остротой ума и точностью (“certainly not a female pen”)⁶⁵, к моменту своей смерти Хеманс почиталась как «воплощение очага, дома и милого сердцу домашнего уюта»⁶⁶. Воспользуемся эффектным заголовком современного исследователя женской литературы начала эпохи викторианства С. Берендта для определения ключевой характеристики женского творчества данной эпохи — «Тревога и самоцензура в женской литературе: от романтизма к эпохе викторианства».

Добродетельное «домашнее служение» становится ключевой ценностью в эпоху викторианства. Феминизации сферы домашней жизни исторически способствовал длительный период правления королевы

⁶³ Fergus J. ‘The Professional Woman Writer’, in *The Cambridge Companion to Jane Austen*, ed. by Edward Copeland and Juliet McMaster Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — p. 28. К концу жизни заработок Марии Эджуорт составил более £11,000, Шарлотты Смит — £4190, Элизабет Инчболд (бывшая актриса) получила наибольший гонорар за свои 19 пьес (£900 за “Such Things Are”, 1787 и £700 за “Every One has his Fault”, 1793 — обе пьесы были поставлены на сцене и напечатаны. Однако Инчболд, которая была творчески плодовита и коммерчески успешна, являлась, скорее всего, редким исключением. Даже признанные писательницы с трудом могли получить значительную сумму от написанного: за четыре с половиной года Мэри Робинсон издала три романа, пьесу, сонеты и получила от издателя £10.

⁶⁴ Behrendt S.C. *Influence, Anxiety, and Erasure in Women’s Writing: Romantic becomes Victorian*. In: Labbe J.M. (eds) *The History of British Women’s Writing, 1750–1830. The History of British Women’s Writing*. Palgrave Macmillan, London. — P. 327.

⁶⁵ Hemans F. *Reimagining Poetry in the Nineteenth Century*, ed. by Nanora Sweet and Julie Melnyk. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001. — Pp. 95–114.

⁶⁶ Behrendt S.C. *Influence, Anxiety, and Erasure in Women’s Writing: Romantic becomes Victorian*. In: Labbe J.M. (eds) *The History of British Women’s Writing, 1750–1830. The History of British Women’s Writing*. Palgrave Macmillan, London. — P. 323.

Виктории, посвятившей свою жизнь не только исполнению официальных королевских обязанностей, но и своему мужу и девяти детям, личным примером доказавшей, что в брачном союзе возможна любовь. Таким образом, идея положительного идеала женщины и ее роли утверждалась и на государственном уровне.

Женщина признавалась естественной носительницей и защитницей морали и нравственности, в то время как жизнь мужчины связывалась с публичной сферой. Культ домашнего очага изначально представлялся в качестве щита, предохраняющего от бурь внешнего мира, стабильность домашнего мира противопоставлялась сокрушительным общественным изменениям. Дом становится для викторианцев священным местом, в котором женщине отводится роль ангела.

Художественное воплощение идеальной женщины мы находим в поэме Ковентри Патмора «Ангел в доме» (“Angel in the House”, 1854).⁶⁷ Образ ангелоподобной женщины из плоти и крови, вечный тип женской чистоты и непорочности, берущий свое начало с образа Девы Марии, «милосердно дарующей спасение», признан каноническим в европейской литературе. Однако его английский вариант особенно примечателен. Так, в XIX веке Ковентри Патмор создал поэму-гимн, прославляющую Онорию, девушку, чья грация, простота, доброта и благородство сделали из нее не только образец викторианской леди, но ангела, живущего на земле. Любопытна деталь: главной добродетелью Онории являлось то, что она делала великим своего мужа. Патмор изображает ее жизнь рядовой и ничем не примечательной: она срывает фиалки, кормит птиц, поливает розы, едет на поезде со своим отцом в Лондон, держа на коленях томик Петрарки, который дал ей возлюбленный. При этом она совершенно не стремится прочитать книгу. Можно сказать, что

⁶⁷ Среди известных источников, активно апеллирующих к образу «ангела дома» — Элейн Шоултер с хрестоматийным текстом “A Literature of Their Own” (1977) и Кристиана Биндер — “From Innocence to Experience: (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography” (2014). Среди отечественных исследователей — Б. М. Проскурнин в работе «О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту» (2004) при выделении базовых концептов в викторианском общественном сознании считает образ «ангела дома» эмблемой женского положения в социуме XIX века.

Онория совершенно безлика и ее бескорыстная любовь покоится на убеждении в том, что «Величайшее счастье для женщины — служить мужчине»⁶⁸. Образ «ангела дома» воплощал в XIX веке «вечный идеал женственности» и развивал в молодых женщинах скромность и целомудрие, смирение и сдержанность, хорошие манеры и приветливый покладистый характер. Все эти качества создавали образ ангельской невинности Онории, который в скором времени стал эталоном поведения настоящей леди. Не вызывает удивления тот факт, что Вирджиния Вулф в эссе «Своя комната» подвергает резкой критике нормы поведения женщин, унижающие и обезличивающие их, предписывающие служить «мужчине зеркалом, способным вдвое увеличивать его фигуру»⁶⁹.

Однако еще в 1839 г. Сара Эллис⁷⁰, автор большого числа книг о роли женщины в обществе, популяризирует идею «раздельных сфер»⁷¹. Она делает акцент на необходимости принятия женщиной роли вдохновительницы и утешительницы своего мужа, которому приходится покидать «домашний рай». Сара Эллис настаивает на ограничении женской активности домашними стенами, объясняя эту необходимость такими присущими женщине качествами как эмоциональность, чувствительность, склонность к меланхолии.

Жанр романа также в немалой степени способствовал распространению идей домашнего идеала: в отличие от поэзии или драмы, роман связывается не с публичной, а с приватной сферой человеческих

⁶⁸ Patmor C. *The Angel in the House* London: George Bell & Son, 1885. — P. 73.

⁶⁹ Вулф В. *Своя комната* // Эти загадочные англичанки / Пер. с англ. Н. Бушмановой. М.: Прогресс, 1992. — С. 101.

⁷⁰ Сара Эллис подробно излагает свою позицию относительно места и роли женщины в обществе в книгах для домашнего чтения: «Женщины Англии» (“*Women of England*”, 1838), «Матери Англии» (“*Mothers of England*”, 1843), «Дочери Англии» (“*Daughters of England*”, 1845), «Жены Англии» (“*Wives of England*”, 1843).

⁷¹ Идея раздельных сфер находит многочисленные отклики в произведениях писателей и поэтов на протяжении всего XIX века. Например, в поэме А. Теннисона «Принцесса» мы находим прямое указание на разграничение сфер деятельности мужчин и женщин: “*Man for the field and woman for the hearth*” (“*The Princess*”, Part V). Однако отметим, что в 2000 гг. исследователи женского письма полагают некорректным применение понятие «раздельные сферы», так как значительный объем проанализированных текстов, написанных женщинами в данную эпоху, отражал не только их доминирование в домашнем пространстве, но также их участие в политической жизни, влиянии на исторические события и активность на литературной арене своего времени (Eger E., Grant Ch., Ó Gallchoir C., and Warburton P. (Eds). *Women, Writing and the Public Sphere, 1700–1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. — P. 3.

отношений; его принято читать дома, в уединении; возникает множество произведений, повествующих о домашней жизни, подробно иллюстрирующих культурные представления о должном семейном укладе. В этом отношении роман становится воплощением доктрины домашней сферы.

Джон Рескин в эссе «Сезам и Лилии» (“Sesam and Lilies”, 1865) сравнивал дом с храмом Весты, а женскому образу сообщал черты непорочности и морального совершенства. Эссе определяет суть женской миссии как культивирование моральных ценностей и направление мужчины на путь добродетели.

Благодаря поэтам сложилась и традиция идеализированного изображения меланхоличной женщины, ожидающей возвращения мужа и служащей источником его вдохновения. Это подтверждают многочисленные героини поэзии Теннисона. В стихотворении Данте Габриэля Россетти «Небесная подруга» (“The Blessed Damozel”, 1850) в воспоминаниях юноши образ усопшей возлюбленной превращается в идеализированное представление о том, какой бы он хотел ее видеть, — страстно любящей и вдохновляющей музой. Другой важной характеристикой в женской репрезентации становится ее объективация и лишение «голоса»⁷². В творчестве поэтов нередко звучали патерналистские ноты, что вызывало справедливое негодование у многих женщин. Даже первые викторианские поэтессы Фелиция Хеманс (Felicia Hemans, 1793–1835) и Летиция Лэндон (Letitia Landon, 1802–1838), передают чувства неудовлетворенности и тоски, переживаемые женщинами, томящимися в одиночестве и страдающими от отсутствия контактов с миром.

Закономерно и то, что женщина, исторгнутая из пространства дома и презревшая свою миссию «ангела», становится не менее популярным

⁷² В «Леди Шалотт» (“The Lady of Shallot”, 1832) Теннисона мы не слышим голос самой героини. В викторианской поэзии женщины преподносились как объекты мужского воображения — достаточно вспомнить «Мою последнюю герцогиню» (“My Last Duchess”, 1842) Роберта Браунинга. Женская природа, считающаяся опасной, должна быть обуздана властью мужчины. Подобную репрезентацию женщины мы находим в стихотворении «Дженни» (“Jenny”, 1860) Данте Габриэля Россетти. Лирический герой сожалеет о судьбе проститутки, которая уснула на его коленях.

образом⁷³. Вместе с тем, женские персонажи продолжают изображаться в соответствии с господствующим представлением о роли и предназначении женщины быть женой и матерью; большинство романов викторианской эпохи оканчиваются брачным хэппи-эндом.

Со временем число женщин, не считающих домашнюю сферу единственно возможным жизненным поприщем, а также выступающих за равноправие с мужчинами растет. Возникают и голоса, требующие таких социальных и политических преобразований, теперь связываемых с первой волной феминизма, как: доступ к образованию, право на владение собственными финансами, право самостоятельно зарабатывать на жизнь, представлять себя в суде и многих другие⁷⁴. Начиная с середины XIX в. в Англии начинается процесс устранения правового диспаритета между мужчинами и женщинами⁷⁵. Для многих британских писательниц этой эпохи литература все же оставалась единственной возможностью озвучить свою

⁷³ Как известно, в XIX в. в искусстве заявлен интерес к теме падшей женщины. Одним из наиболее проблемных вопросов времени становится процветание проституции. Только в Лондоне в середине XIX в. около 80000 женщин зарабатывали на улице. Этому способствовал ряд факторов: невозможность работающих женщин прожить на свой заработок, политика общества, направленная на порицание единожды оступившихся девушек, делающая невозможным их возврат к добродетельной жизни, зрелый возраст мужчин, впервые вступающих в брак, и бытующий стереотип об асексуальности добродетельной женщины, единственная цель и предназначение которой стать добродетельной женой и матерью. Любопытен в этом отношении образ главной героини в романе Гаскел «Руфь»: Гаскел одной из первых обращается к теме морального возрождения героини, которая искупает грех через душевные страдания и служение другим.

⁷⁴ Каролина Нортон, Гарриет Мартино, Барбара Ли Смит Бодишон и Бесси Паркс сыграли значительную роль в парламентских дебатах 1850-го года, приведших к принятию закона о бракоразводном процессе в 1857 г. (the Matrimonial Causes Act of 1857), существенно упростившего процедуру развода и защищающего права женщин, которые стали все активнее проявлять себя в общественной жизни. Любопытным примером трансформации образа «ангела дома», теперь озабоченного благом всего общества, стала фигура знаменитой Флоренс Найтингейл. Основанная ею школа медсестер предоставила женщинам возможность овладеть профессией и испытать себя в сфере публичной.

⁷⁵ Ряд законодательных актов об имуществе замужних женщин (The Married Women's Property Act of 1870, The Married Women's Property Act of 1882) даровал женщинам относительную финансовую независимость и дееспособность в гражданско-правовых отношениях, что можно считать первым этапом на пути к гендерному равенству. В 1867 г. в Англии была образована первая общенациональная суфражистская организация — «Общество за избирательные права женщин», — выступающая за правовую самостоятельность женщин в отношении избирательного права, права на развод, опеки над детьми в случае развода, права на получение образования и профессиональную занятость, права на собственное имущество. Джон Стюарт Милль в эссе «О порабощении женщин» (1869), вызвавшем оживленные дискуссии, выступил за равенство полов и признание за женщинами права голоса. Краеугольным камнем стал закон о женском образовании 1870-го г., открывший новые возможности будущего трудоустройства женщин в качестве учителей и гувернанток.

позицию. По словам Форстера, женщины «не обладали политической властью, творческая изобретательность должна стать платформой для их протеста»⁷⁶.

Размышление о месте женщины в обществе, жизненных ориентирах и ценностях, правах, ограничениях получили широкое осмысление в романах Джордж Элиот и Элизабет Гаскелл. Изменения в социальной и культурной сферах связаны с изображением целого ряда викторианских героинь, стремящихся оспорить границы предписанной женщинам роли. Изображение социально обусловленного характера героини способствует переосмыслению концепции личности женщины. На авансцену литературы Великобритании выходит новый тип женщины: независимой, активной, целеустремленной, анализирующей, с богатым внутренним миром⁷⁷.

Заметно увеличившееся число героинь в литературе говорит о стремлении писательниц вывести женщину из мужской тени и представить ее полноправным участником жизни общества.

В 1850-х гг. на романную сцену выходят «старые девы», иллюстрируя историческую статистику времени, когда треть женщин была не замужем. Многочисленные образы «старых дев» возвещают отход от домашнего идеала и постепенное изображение женщин за пределами домашней сферы⁷⁸.

Традицию идеализации и объективации женщины, вкупе с идеологией «раздельных сфер», критикует жена Роберта Браунинга Элизабет в поэме «Аврора Ли» (“Aurora Leigh”, 1856), ставшей бестселлером своего времени. Ее героиня способна приблизиться к домашнему идеалу, лишь добившись успеха в публичной сфере; она отказывается от замужества и избирает поэтическое поприще. Порицая проституцию как социальное зло, поэма заставляет

⁷⁶ Цит. по Фирстова М. Художественное воплощение темы женской судьбы в романах Элизабет Гаскелл 1848-1855 гг.: викторианский социум и женский характер. Дис. ... кандидата филологических наук: Пермь, 2012. — с. 34.

⁷⁷ Проскурнин Б., Хьюитт К. Роман Дж. Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Пермь: изд-во Пермского университета, 2004. — 93 с. 28. Проскурнин Б., Хьюитт К. Роман Дж. Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Пермь: изд-во Пермского университета, 2004. — с. 28.

⁷⁸ Появление образа Маргарет Гейл в романе Элизабет Гаскелл «Север и юг» наглядно демонстрирует тенденцию в изображении женских образов, подрывающую прежнюю традицию женской репрезентации, согласно которой женщина представлялась существом домашним и инертным. Благодаря созданию образа энергичной и деятельной героини, Гаскелл удается стереть границу между домашней и публичной сферами, а также связать «домашнюю» и социальную проблематику

услышать голос падших женщин. Неортодоксальность идей усиливается экспериментальной формой романа в стихах, разрушающей жанровые каноны. Поэма завершается образом Нового Иерусалима, мира, в котором у женщин будут равные с мужчинами права⁷⁹.

Еще одной поэтессой, оказавшей влияние на художественную репрезентацию женщин, стала Кристина Россетти⁸⁰. В одном из ее известных стихотворений «Базар гоблинов» (“Goblin Market”, 1859) Россетти заимствует у прерафаэлитов акцентированно женственный образ для того, чтобы обратиться к теме женской сексуальности. Посредством сказочного повествования о жизни двух сестер, Лиззи и Лауры, она рисует опасности, подстерегающие невинных девушек за пределами домашней сферы. Тот факт, что Россетти помещает историю в сказочный сюжет, создает аллегорический план и для темы женской сексуальности, и для темы падшей женщины. Вместо осуждения или порицания Лауры, соблазненной гоблинами, лирическое повествование побуждает к пониманию и снисхождению, к социальной терпимости, так как в конечном счете Лауру спасает сестра. Образ падшей женщины у Кристины Россетти расходится с образом, изображенным ее братом в «Дженни». Если у Д. Г. Россетти женская сексуальность приводит к маргинализации, то в «Базаре гоблинов» спасением от падения становится женская солидарность.

Понятие «новая женщина» появилось в 1894 г. благодаря скандальным романам Сары Гранд (Sarah Grand), вызвавшим серию дискуссий в периодике (Punch, Yellow Book). Оно относилось к новому типу героинь, получившему широкое распространение в произведениях конца века, — независимых, уверенных в себе, прямых в суждениях и образованных молодых женщин⁸¹.

⁷⁹ См. также Халтрин-Халтурина Е.В. Поэма «Аврора Ли» Элизабет Баррет-Браунинг как памятник Викторианской литературы // Известия РАН. Серия Литературы и языка, 2017. №6 (76). С. 41-46.

⁸⁰ Ее имя тесно связано с братством прерафаэлитов, но как члену братства ей приходилось довольствоваться незначительной ролью. Кристина Россетти мечтала основать женское общество, была активным участником феминистских групп, помогала в приюте для падших женщин. Ее произведения содержали критику института брака и традиционных викторианских ценностей.

⁸¹ На британской сцене образ «новой женщины» появляется в пьесах Сиднея Гранди (“The New Woman”, 1894), Бернарда Шоу, Артура Пинеро, Гранвилля Баркера. Кроме того, постановка пьес Ибсена также вызвала оживленные споры о социальном положении женщин.

Теперь, как правило, «новая женщина» предстает в позитивном свете и более не считается неудачницей, оригиналкой, ошибкой природы, судьба которой в произведениях начала или середины века должна была быть исправлена брачными обязанностями⁸². Увеличившееся число незамужних героинь и отказ от брачного хэппи-энда в финале произведений подтверждали, что в прошлом идеализированный институт брака таковым уже не являлся⁸³.

1.2 Комната как эмблема женского унизительства в рассказе Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» (“The Yellow Wallpaper”)

Рассказ Шарлотты Перкинс Гилман (1860–1935) «Желтые обои» (“The Yellow Wallpaper”, 1892) по праву считается одним из ярчайших образцов женской прозы, не только отразившим гендерные, социальные и интеллектуальные представления рубежа веков, но и ставшим примером специфической художественной оптики⁸⁴. «Женская сфера» буквально представлена как физическое пространство комнаты, в которую насильно помещена героиня. При этом комната и опыт пребывания в ней оказываются

⁸² Ярким примером становится образ героини в романе Джордж Элиот «Мельница на Флоссе» (“The Mill on the Floss”, 1860): семья и общество считают ее в буквальном смысле ошибкой природы. Ее неукротимый нрав, неженская тяга к образованию и воля в поиске любви противоречили общепринятому представлению о женщине. Желанная ею трагическая гибель в финале может быть прочитана и как протофеминистский посыл, символизирующий отказ героини от соответствия нормам женского поведения своего времени.

⁸³ Викторианские общественные институты преподнесены как утратившие свое значение, лживые и пустые и в творчестве выдающихся писателей эпохи. Если Энтони Троллоп в «Как мы теперь живем» (“The Way We Live Now”, 1875) показывает, что преследование финансового интереса разрушает саму идею счастливого брака, то Джордж Мередит в романе «Эгоист» (“The Egoist”, 1879) описывает бремя домашней тирании, а Самюэль Батлер в романе «Путь всякой плоти» (“The Way of All Flesh”, 1903) подвергает жестокому остракизму краеугольный камень викторианского жизнеустройства — семейную жизнь. Отказ от брачного сюжета сообщает произведениям «освободительный» пафос. Так, в «Женщине, которая решила на это» (“The Woman Who Did”, 1895) Гранта Аллена героиня отказывается выйти замуж за своего возлюбленного и предпочитает жить с ним вне брака. Эмансипированные героини (впрочем, часто ассоциированные с американской культурой) возникают на страницах многочисленных романов Генри Джеймса. Событием, шокировавшим современников Томаса Гарди, становится феноменальный образ его женской героини в романе «Тесс из рода д’Эрбервиллей» (“Tess of the d’Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented”, 1891). А в «Джуде Незаметном» (“Jude the Obscure”, 1895) устами Сью Брайдсхед он выражает крайне неортодоксальное суждение о браке.

⁸⁴ Если проблематика, затрагиваемая Гилман, определила развитие женской литературной традиции, которую продолжили такие американские писательницы, как Мардж Пирси, Маргарет Этвуд, Элис Уокер, Адриенна Рич и многие другие, то поэтические находки Гилман можно считать протомодернистским экспериментом.

своего рода лабораторией женского воображения, женского самопознания и самовыражения, то есть прообразом будущей «своей комнаты» Вулф.

Неслучайно творчество американской писательницы-новатора вызывает большой интерес как социологов, представителей феминизма, так и литературоведов (Э. Хеджес⁸⁵, С. Гилберт и С. Губар⁸⁶, А. Колодны⁸⁷, Д. Кеннард⁸⁸, П. Трейчлер⁸⁹, Дж. Феттерли⁹⁰).

К сожалению, отечественная гуманитаристика не отметила своим вниманием этот действительно революционный для своего времени рассказ. До сих пор отсутствует печатное издание «Желтых обоев» на русском языке, а его электронную русскоязычную версию можно обнаружить в сети Интернет в различных редакциях⁹¹. Сама Гилман более известна российскому читателю как борец за права женщин, нежели как талантливая писательница.

Практически все героини других текстов Гилман обретают финансовую независимость и источник дохода вне семьи, овладевая традиционно «мужскими» профессиями или открывая собственное дело, а замуж выходят только за мужчин-единомышленников, способных разделить с ними их убеждения. Героини текстов писательницы — «Что натворила Дианта» (“*What Diantha Did*”, 1910), «Основная причина» (“*The Cuck*”, 1911) — революционерки, которые решительно отвергают догмы патриархального общества, оспаривают и подрывают викторианский культ женственности, столь широко поддерживаемый женским письмом до Гилман.

⁸⁵ Hedges E. Afterword to *The Feminist Press* edition of “*The Yellow Wallpaper*”. New York: The Feminist Press, 1973. — Pp. 37–63.

⁸⁶ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition.

⁸⁷ Kolodny A. A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts // *New Literary History*. 1980. № 11. — Pp. 451–467.

⁸⁸ Kennard J. Convention Coverage or How to Read Your Own Life // *New Literary History*, 1981, № 13. — Pp. 69–88.

⁸⁹ Treichler P. Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in “*The Yellow Wallpaper*” // *Tulsa Studies in Women’s Literature*. 1984. Vol. 3. Issue 1-2. — Pp. 61–77.

⁹⁰ Fetterley J. Reading about Reading: “*A Jury of Her Peers*,” “*The Murderers in the Rue Morgue*,” and “*The Yellow Wallpaper*”, in *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, ed. Elizabeth Flynn and Patrocínio Schweikart. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986. — Pp. 147–164.

⁹¹ В этой связи отмечаем, что в работе используется оригинальный текст по изданию Gilman Ch. *The Yellow Wallpaper*, Sweden: Wisehouse Classics, 2016, e-book. (First Published 1892 in “*The New England Magazine*”. Boston: Small, Maynard&Co. — Pp.647–656). Перевод цитат с английского языка на русский наш — М. Б.

Рассказ Гилман «Желтые обои» опередил свое время, в нем она показала, насколько деструктивной для женщины является политика ограничения и подавления, открыто провозгласила феминистские идеи⁹². В рамках данного исследования рассказ интересен прежде всего как воплощение феминистской проблематики в системе художественных средств, среди которых значительную роль играет образ комнаты. В своем исследовании мы акцентируем внимание на формах художественной репрезентации женского опыта и сознания героини в их соотносительности с поэтикой пространства.

Рассказ представляет собой серию дневниковых заметок, написанных молодой женщиной в течение трех месяцев пребывания в уединенном особняке в сельской местности. Ее муж, преуспевающий доктор, занимающий высокое положение в обществе, привозит ее сюда на лето поправить здоровье. При этом он руководствуется принципами так называемого «лечения посредством отдыха», разработанного доктором Сайласом Митчеллом⁹³, и лишает свою жену общества, книг и развлечений, подолгу оставляя ее в одиночестве. Кроме того, он совершенно игнорирует просьбы своей впечатлительной и одаренной живым воображением жены позволить ей вести дневник, а также занять ту комнату в доме, которая ей понравилась. Рассказчица, имени которой Гилман не называет, не согласна с мужем, но перечить ему не решается и потому втайне от него ведет дневник, не имея возможности довериться «живой душе». Авторитет мужа является непререкаемым, подкрепленным к тому же его статусом врача. Образ мужа-

⁹² Американский исследователь Сит Крейсберг иллюстрирует на примере этого рассказа влияние медицинского диагноза, при помощи которого осуществляется власть доминантных культурных ценностей: «Этот простой и трогательный вымысел, постепенно создающий атмосферу напряжения и ужаса, является серьезным разоблачением противоречивых и деструктивных сил <...>, изображающих отношения между мужем и женой в «Желтых обоях» <...>, которые составляют суть наших социальных структур и институтов» (Крейсберг С. Трансформация власти: доминирование, полномочия и образование (пер. с англ. Макова) // Развитие личности. 2010. №3. — С. 190.)

⁹³ Сайлас Вэйр Митчелл (1829–1914) был поистине легендарной личностью. Он предложил новый способ борьбы с анорексией и истерией под названием *rest-cure*. Ранее этот способ был успешно применен к лечению ветеранов войны. Шарлотта Перкинс Гилман была пациенткой доктора Митчелла, когда страдала от послеродовой депрессии. После лечения ей были даны следующие рекомендации: «После каждого приема пищи отдыхайте лежа в течение часа. Уделяйте умственным занятиям не более двух часов в день. И никогда в жизни не прикасайтесь к ручке, кисти или карандашу» (“Why I Wrote The Yellow Wallpaper” Preface in Gilman Ch. The Yellow Wallpaper, Sweden: Wisehouse Classics, 2016, e-book). Критика методов доктора Митчелла получила отражение в рассказе «Желтые обои».

доктора, наделенного авторитетом и властью, ассоциируется в рассказе с самим патриархальным укладом, дисциплинирующим женское тело при помощи различных предписаний и практик.

Изолированная в комнату с желтыми обоями, рассказчица сразу же признает ее отвратительной, а цвет и рисунок обоев отталкивающим. Примечателен тот факт, что выбранная мужем комната — бывшая детская, а его снисходительное отношение к жене будто демонстрирует ее неспособность к самостоятельным решениям, то есть инфантилизирует ее⁹⁴. В лишенном всякого интеллектуального и эмоционального стимула окружении рассказчицу увлекает рисунок обоев, и по прошествии некоторого времени она начинает различать в нем второй план: при вечернем и ночном освещении в рисунке обоев она видит силуэт женщины, которая ползает, трясет решетку и пытается вырваться на волю.

В финале рассказчица запирается в своей комнате и срывает со стен обои, так как считает, что этим она помогает воображаемой женщине выбраться на свободу. Когда муж возвращается домой и застаёт жену ползущей по комнате на четвереньках, от ужаса увиденной сцены он теряет сознание. Финальная сцена рассказа описывает героиню, не прекращающую своего движения и вынужденную каждый раз переползать через тело мужа, распростертое без чувств на полу.

С момента повторной публикации в 1973 г. критики по достоинству оценили и прочитали текст Гилман с феминистских, психоаналитических, исторических и культурных позиций. Магия рассказа возникает вследствие новаторской передачи опыта безумия в повествовании от первого лица, показа изменения образа обоев и указания на их символическую значимость, а также выбора весьма неоднозначного финала, провоцирующего осмысление текста. Феминистские прочтения интерпретируют сумасшествие героини как

⁹⁴ По мнению Элизабет Аммонс, лечение, предложенное доктором Митчелом выглядит как насильственная феминизация (*violent process of feminization*), которая превращала женщину в идеал своего времени — «беспомощного, покорного, взрослого ребенка — женщину» — и подчеркивала ее заведомо ожидаемую пассивность и покорность (Ammons E. (Ed) *Writing Silence: "The Yellow Wallpaper" // Conflicting Stories: Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1992. — P. 38).

отвержение патриархального строя, а сам процесс превращения в безумную — как поиск и нахождение своей женской идентичности.

Две главные контрастирующие сферы рассказа — это дневной, рациональный мир мужа и иррациональный ночной мир фантазий его жены. Автор противопоставляет образ Джона, практичного до крайности, игнорирующего все вещи или события, которые нельзя ощутить или увидеть, образу его впечатлительной жены, которую отталкивает устрашающая атмосфера дома (“haunted... strange... queer” (648)). Ему неведомы и чужды страхи, ощущаемые женой, ее фантазии он резко пресекает и требует блюсти тщательный самоконтроль. На протяжении всего рассказа Джон и его сестра Дженни ассоциируются с иерархичным дневным порядком, который отвергает готические «фантазии» и подавляет у женщин «склонность к истерии».

Важнейшими смысловыми оппозициями рассказа являются контроль (дисциплина) и воображение. Именно отказ от контроля со стороны и способность к живому воображению героини определяют динамику внутреннего сюжета рассказа. Неслучайно рецепция образа обоев претерпевает существенные метаморфозы в воображении героини: от яростного неприятия и отвержения к любопытству, стремлению исследовать загадочные картины — до активных действий по срыву обоев. Проследим реализацию этого сюжета освобождения, обращая внимание на отдельные элементы художественной изобразительности.

Главным символом комнаты как инструмента контроля (дисциплины) является огромная супружеская кровать, прикрученная к полу и выглядящая довольно изношенной: “as if it had been through the wars” (650). В дополнение к этому решетки на окнах вызывают ассоциации с тюремной камерой. В прежние времена эта комната, вероятно, служила детской и гимнастическим залом, о чем свидетельствует ее довольно специфичное оснащение: “rings and things in the walls” (648). По мнению Конрада Шумейкера, Гилман намеренно описывает комнату как пространство изоляции: “that apparently been used to

confine violent mental cases”.⁹⁵ С этим предположением согласна и Элейн Шоуолтер. Она обращает внимание на отсутствие возможности покинуть комнату по собственной воле: “The barred windows are not to protect children, but to prevent inmates from jumping out. The walls and the bed have been gouged and gnawed by other prisoners”⁹⁶. Гилберт и Губар, расширяя возможности интерпретации, заявляют, что, несмотря на то, что кольца могут быть отнесены к гимнастическому оборудованию для детей, в рассказе они, несомненно, свидетельствуют об узничестве героини (“the paraphernalia of confinement, like the gate at the head of the stairs, instruments that definitively indicate her imprisonment”⁹⁷). Вводя в предметный мир произведения разнообразные атрибуты, символизирующие дисциплинарные практики подавления (решетки, кольца, прикрученная кровать), Гилман недвусмысленно указывает на то, что в браке женщина лишается свободы и становится «заключенной», даже если и не осознает этого.

Желтые обои дают наиболее детализированную картину страхов рассказчицы. Они становятся фантазмагорическим экраном, на который она проецирует свое видение ситуации. К тому же их запутанный психоделический орнамент (“waves of optic horror” (651)) поддерживает ощущение ограждения и изолированности от внешнего мира. Страхи героини вписаны в странный рисунок обоев, который для нее является и бессмысленным, и мучительным. Детализированные гипотезы рассказчицы о назначении комнаты вызывают образы, имплицитный смысл которых состоит в беспокойстве о невидимом надзоре и контроле.

Странный и непонятный узор обоев представлен повторяющимся фрагментом — “a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down” (649). Примечательно, что именно эти образы (сломанные шеи, выпученные

⁹⁵ Shumaker C. Too ‘Terribly Good to Be Printed’: Charlotte Gilman’s “The Yellow Wallpaper” // *American Literature*. 1985. Vol. 57. Issue 4. — P. 594.

⁹⁶ цит. по Davison C. Haunted House / Haunted Heroine: Female Gothic Closets in the “Yellow Wallpaper” // *Woman’s Studies*. 2004. Vol. 33. — P. 58.

⁹⁷ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition — loc.385.

глаза) видит героиня. Более того, ее преследует ощущение, что она находится под неусыпным контролем взирающих на нее снизу вверх зрачков — “absurd unblinking eyes” (650). Джон Бак предлагает сравнение пространства комнаты с паноптиконом⁹⁸, представляющим собой проект тюрьмы, предлагаемый Джереми Бентамом вместо темных и мрачных тюрем «домов безопасности». Паноптикон демонстрирует рациональное преимущество «домов надежности»⁹⁹. Основная цель паноптикона — «привести заключенного в состояние сознаваемой и постоянной видимости»¹⁰⁰. Паноптикон превратился в способ мучения, «жестокую, остроумно устроенную клетку»¹⁰¹, бесконечно генерирующую страх и множущую паранойю. Как и комната, в которой предположительно должна излечиваться героиня, паноптикон стал не утопией для заключенных и сумасшедших, а лишь машиной для распространения «тревожного состояния поднадзорности»¹⁰². Под пристальным и неослабевающим надзором «выпученных глаз» состояние рассказчицы меняется от беспокойства до навязчивой тревоги и, наконец, сумасшествия. Во время вынужденного пребывания в особняке и комнате она постоянно сталкивается с предметами окружающего мира, имплицитно предлагающими идею тюрьмы или узничества: это замкнутые ворота и двери, ограды и стены парка, калитка на лестнице и решетки на окнах. Эти предметы, как и наличие гимнастических колец на стенах, еще более усиливают эффект производимый обоями, сравниваемыми Баком с механизмом внешнего непрерывного надзора: «как ей кажется всевидящие глаза неотрывно следят за ней»¹⁰³.

Героиню раздражает наглость этих вездесущих «немигающих глаз», наблюдающих за ней днем и ночью. Рисунок обоев подкрепляет ранее возникшую ассоциативную связь комнаты с тюрьмой. Сама героиня говорит:

⁹⁸ Bak J. Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman’s “The Yellow Wallpaper” // *Studies in Short Fiction*. 1994. Vol.31. Issue 1. — P. 43.

⁹⁹ Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015 (пер. с фр. Наумова). — С. 246.

¹⁰⁰ Там же. С. 244.

¹⁰¹ Там же. С. 250.

¹⁰² Там же. С. 246.

¹⁰³ Bak J. Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman’s “The Yellow Wallpaper” // *Studies in Short Fiction*. 1994. Vol.31. Issue 1. — P. 43.

“I never saw so much expression in an inanimate thing before” (650), ей кажется, что обои глядят на нее так, словно знают о своем вредоносном влиянии — “what a vicious influence it had” (649).

Сложный рисунок обоев представляет собой два плана: бросающийся в глаза внешний (pattern) и только угадываемый внутренний узор (subpattern). Внешний узор обоев среди прочего представляет условности, которые сдерживают и заточают в комнате. Он алогичный, противоречивый, в эстетическом плане отталкивающий, но также подавляющий и будто «надзирающий» за героиней многочисленными «выпученными глазами». Внутренний рисунок внушает героине картину, в которой возникает образ женщины, стремящейся вырваться из оков внешнего узора. Таким образом, двойная оптика трактовки обоев героиней указывает на первый план — часть личности, укрощенной условностями, и второй план, который не зависит от «алогичного и броского» фасада и потенциально способный избежать его власти¹⁰⁴.

Кроме выявленной нами оппозиции контроль (дисциплина) — воображение, позволяющей героине буквально сорвать решетки и ограничения, накладываемые на женщину, важнейшей особенностью поэтики рассказа в его непосредственном отношении к пространству комнаты становятся скрытые проекции эмоционального состояния героини.

Рассказ ведется от первого лица, и оставаясь на протяжении всего рассказа для нас анонимной и безымянной, не имея возможности высказывать свои мысли, чувства и фантазии окружающим, героиня доверяет их дневнику, который называет «бездушной бумагой» (dead paper)¹⁰⁵. Рассказ состоит из 12

¹⁰⁴ Shumaker C. Realism, Reform, and the Audience: Charlotte Perkins Gilman's Unreadable Wallpaper // Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory. 1991. Vol. 47. Issue 1. — P. 90.

¹⁰⁵ По мнению Пола Трейчлер, важным представляется то, что рассказчица доверяет «бездушной бумаге» свои нестандартные мысли и чувства, в которых она бы не призналась ни одной «живой душе». Подвергая сомнению и подрывая авторитетные предписания, которые запрещают ей работать и писать, дневник, по мнению исследовательницы, вводит дискурс, который выражает «то, что подавлено, и олицетворяет паттерны, которые игнорируются, подавляются... или вообще не воспринимаются патриархальным укладом» (Treichler P. Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in 'The Yellow Wallpaper' // Tulsa Studies in Women's Literature. 1984. Vol. 3. Issue 1-2. — P. 62).

дневниковых записей, в которых рассказчица описывает свое физическое состояние — «болезнь» и переживаемые эмоции. В первой записи героиня признается, что причиной тому, что она не поправляется, является профессия ее супруга, который не верит, что она не здорова, и не видит причин для ее страданий. Она не согласна с навязанным ей лечением посредством отдыха и, напротив, считает, что для нее будет полезно общество людей. Но высказать вслух эти пожелания она не может. Первая дневниковая запись является самой объемной из всех, она изобилует описаниями загородного особняка и окружающей природы.

Депрессивное и подавленное состояние героини подтверждается тем, что в рисунке обоев она прочитывает свое собственное состояние, линии узора обрываются, будто желая «совершить самоубийство» — “commit suicide — plunge off at outrageous angles” (648); также суицидальные мотивы проявляются в интерпретации узора, который напоминает героине гирлянду из голов со свернутыми шеями.

Интересен для интерпретации выбор цвета обоев. Отношение рассказчицы к нему передается лексикой с отрицательной коннотацией «отталкивающий», «отвратительный»¹⁰⁶. А сам оттенок желтого цвета на обоях воспринимается рассказчицей негативно — “unclean...strange... sickly sulphur tint” (649). В рассказе болезненный зеленовато-желтый оттенок обоев (“sickly sulphur tint” (649)) перекликается с нездоровым состоянием героини (sick), в неизменном виде лексема sick употребляется в тексте четыре раза. Кроме того, о «нездоровом» состоянии героини говорит поставленный ей диагноз — “temporary nervous depression — a slight hysterical tendency” (648), а также тот факт, что она никак не поправляется. Героиня ассоциирует цвет обоев не с жизнеутверждающим началом, как, например, солнце или «цветы-

¹⁰⁶ См. о семантике цвета у других авторов (Элизабет Баррет-Браунинг и «зеленая комната», Шарлотта Бронте и «красная комната») в статье: Халтрин-Халтурина Е.В. Поэма «Аврора Ли» Элизабет Баррет-Браунинг как памятник Викторианской литературы // Известия РАН. Серия Литературы и языка, 2017. №6 (76). С. 41-46.

лютики», а с депрессивными образами старых плохих грязных вещей, что подтверждает состояние уныния и распада.

В рассказе желтому цвету обоев комнаты противопоставляется зеленый. Из окна своей комнаты героиня «видит» множество женщин, которые будто бы ползают по зеленым аллеям парка. Но сама она предпочитает комнату, в которой она не сможет заблудиться, окружающему миру, где ей придется изменить своему привычному образу жизни: “to creep on the ground, and everything is green instead of yellow” (656). По мнению Хьюм, выбор не в пользу буйного зеленого сада — “large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them, mysterious deep-shaded arbors and riotous old fashioned flowers” (648) — выявляет художественный замысел автора, а именно: показать фатальную ошибку героини, которая символически предпочла узкое пространство домашнего мирка желтых обоев зеленым просторам свободы, так и не сумев распознать свои эмоции и освободиться от заблуждений¹⁰⁷. Однако это не совсем так. Героиня срывает обои, на которых ей видится решетка, — метафорически это может прочитываться и как разрушение решетки на окне комнаты, разделяющей ее и зеленый сад.

Помимо цвета, героиню также тревожит странный специфический запах (peculiar odor), исходящий от обоев; она называет его «желтым запахом» (yellow smell). Впервые попав в комнату, она сразу же отметила едва уловимый аромат — “very gentle, but quite the subtlest, most enduring odor I ever met” (654). Поскольку сам запах асемантичен и получает свой смысл за счет источника (собственно обоев), можно предположить, что с момента заточения в пространстве комнаты с желтыми обоями героиня идентифицирует запах с собственной несвободой и зависимостью от патриархальных устоев и норм поведения. Запах начинает неотвязно преследовать героиню: “it creeps all over the house...it gets into my hair” (654). Запах не только начинает

¹⁰⁷ Hume B. Managing Madness in Gilman’s “The Yellow Wall-Paper” // *Studies in American Fiction*. 2002. Vol. 30. Issue 1. — P. 11.

функционировать как маркер бытия героини, далее опознавание запаха указывает на личностный рост и изменение сознания героини. Описывая обои, Гилман, как полстолетия спустя и Фуко для описания паноптикона, использует эпитет «мучительный» (“torturing”). Но с момента опознания во внутреннем рисунке другой женщины героиня начинает обретать свое «Я», свою идентичность. Неслучайно это происходит ночью, в то время, когда подсознание свободно от работы подавляющих дисциплинарных механизмов. Рассказчица начинает ассоциировать себя с женщиной за решеткой, которая вначале виделась ей достаточно пассивной, но потом в ней, также как и в рассказчице, просыпаются силы для бунта и борьбы, и она начинает действовать: “shake the pattern, just as if she wanted to get out” (652). По мере продвижения к финалу рассказа объем дневниковых записей сокращается: героиня более не проявляет ни интереса к мнению мужа, ни страха перед ним. В ее новом состоянии ей вполне комфортно наедине с собой в комнате с желтыми обоями.

С этой точки зрения, обои представляют восприятие героиней самой себя, она ассоциирует себя с женщиной, которой необходимо вырваться из патриархального «паттерна»: от суицидальных мыслей и пассивных образов она переходит к осознанию и принятию себя и своих желаний, необходимости освободиться от ограничений, налагаемых на женщину доминирующей идеологией. Героиня «вчитывает» свое состояние в рисунок обоев, видит в нем свое противоречивое отношение к собственному ребенку и мужу. Более того, обои будто принуждают ее спалить дом, чтобы добраться до истоков «желтого запаха», и становятся красноречивой репрезентацией проекций самоощущения героини: “wallowing seaweeds” (651), “an interminable string of toadstools” (653), “broken neck” (649), “creeping woman” (652), “bulbous eyes” (655) и “strangled heads” (655). Ее тщетные попытки самоконтроля и финальное признание их несостоятельности проявляются тогда, когда героиня «отрывает», «ползает», «трется», «трясет», «грызет», «царапает», что, по

мнению Беверли Хьюм, говорит о «предрасположенности к гневу»¹⁰⁸. Как мы знаем, идеальной викторианской женщине не пристало проявлять эмоции гнева и ярости, а также подобным образом выраженные телесные практики поведения.

Любопытно, что героиня полюбила проводить время в постели и час за часом исследовать узор. Это занятие захватило ее без остатка: “It dwells in my mind so!” (650). Теперь рассказчица начинает думать, что комната ей нравится именно из-за обоев. В некоторых местах за броским внешним орнаментом она начинает различать некую бесформенную фигуру, которая выглядит для нее загадочно, провокационно. Она будто бы различает женщину, которая опустилась на пол и ползает за узором. Своими наблюдениями и мыслями героиня не может поделиться с мужем, которого ее «глупая фантазия» только расстраивает. Продолжая наблюдать за рисунком обоев, она делает потрясающее ее открытие о том, что в ночное время с изображением происходит удивительная метаморфоза; что внешний узор превращается в решетку: “it becomes bars!” (653).

С этого момента меняется отношение героини к своей комнате и обоям. Если раньше она стремилась сменить или же покинуть комнату, то теперь она с удовольствием в ней находится и даже опасается, чтобы никто другой не открыл тайну обоев. Теперь она становится спокойней, улучшается ее аппетит, и самое главное, у нее просыпается интерес к жизни: “I have something more to expect, to look forward to, to watch” (653). Особенно захватывает ее наблюдение ночью, она предпочитает проводить в постели большую часть дня и бодрствовать по ночам, когда может беспрепятственно следить за женщиной «за решеткой». В дневное время эта женщина ведет себя сдержанно и тихо, но с наступлением ночи она начинает с силой трясти решетку, пытаясь выбраться. Иногда героине кажется, что женщин за решеткой много и все они быстро ползают, и от этого решетки сотрясаются. Весьма любопытно то, что

¹⁰⁸ Hume B. Managing Madness in Gilman’s “The Yellow Wall-Paper” // *Studies in American Fiction*. 2002. Vol. 30. Issue 1. — P.11.

наша героиня видит женщину, которая ползает, а не, например, стоит. По ее мнению, большинство женщин ползают, но стыдятся этого занятия и скрывают от других: “very humiliating to be caught creeping by daylight” (654). Героиня ассоциирует «ползание» с протестом против унижений, которым подвергаются женщины, умственную и физическую свободу которых ограничивает общество. Поэтому они делают это тайно, чтобы никто не увидел. О своем опыте она говорит: “I always lock the door when I creep by daylight” (654).

В конце рассказа героиня видит много женщин, которые днем ползают в саду, и сама предстает перед Джоном ползающей среди дня. По мнению Конрада Шумейкера финал рассказа заявляет о протесте против патриархальных практик, он утверждает: “To creep by daylight is to acknowledge and demonstrate one’s infantile condition, but it is also to reveal the dishonesty of the conventional ‘front pattern’”¹⁰⁹.

Хотелось бы подчеркнуть, что в семантику глагола *creep* помимо основного значения (‘медленно бесшумно передвигаться или ползти’)¹¹⁰ также входит значение динамических изменений и роста¹¹¹. Тогда образ женщин, которые передвигаются ползком на четвереньках, наводит на мысль о возвращении к естественному, природному свободному состоянию, предполагающему рост и развитие. Именно свободное развитие женщины было нарушено не только гендерными предрассудками, встроенными в схемы лечения «женских болезней», систему, созданную мужскими институтами, но и всей викторианской патриархальной культурой, навязывающей дисциплинарные нормы, которые заковывают женщину в жесткие рамки различных правил и предписаний, тем самым лишая ее творческого потенциала и свободы проявлять себя.

¹⁰⁹ Shumaker C. Realism, Reform, and the Audience: Charlotte Perkins Gilman’s Unreadable Wallpaper// Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory. 1991. Vol.47. Issue 1. — P. 90.

¹¹⁰ Oxford Learner’s Dictionaries [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/creep> (дата обращения 06.04.2017).

¹¹¹ Collins Dictionary [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/creep> (дата обращения 06.04.2017).

Итак, образ «ползающих женщин» в рассказе Шарлотты Гилман, по нашему мнению, означает демонстрацию женского сознания, которое стремится выйти за социокультурные границы. Героиня прочитывает во внешнем орнаменте решеток границы патриархальной идеологии, которая подавляет женщину, подчиняет своим нормам и ограничивает свободу ее выбора. Эмфатическая конструкция восклицания героини о возможности разятия внешнего и внутреннего узоров — “If only that top pattern could be gotten off from the under one!» (655) — свидетельствует о ее прозрении, о желании сбросить с себя оковы. Метафорой предпринятых действий выступает ее одержимость в желании сорвать обои и освободить воображаемую женщину. Причем в ее лице она освобождает и себя, потому как действуют они сообща: “I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper” (655).

Таким образом, поэтика пространства в рассказе непосредственно связана с проблематикой «женского вопроса», представленной через оппозицию контроль (pattern) vs. воображение (subpattern), где контроль изображен в специфичных единицах (следящие глаза, решетки), а воображение героини, последовательно интерпретирующее эти образы, проецирует на них свое внутреннее состояние (пассивное, депрессивное и далее заинтересованное, активное). Художественный замысел рассказа «Желтые обои» раскрывается также при помощи таких категорий художественного мира произведения, как цвет, запах, форма. Вездесущий запах обоев и их отвратительный болезненный желтый цвет, образы-галлюцинации, продуцируемые воображением героини, создают «подавляющую» атмосферу и детерминируют поведение героини, устремленное к протесту и свободе от ограничений.

1.3 «Своя комната» (“A Room of One’s Own”) Вирджинии Вулф: эмблематический образ в историко-культурном прочтении

Эссе «Своя комната», опубликованному Вирджинией Вулф в 1929 г., было суждено стать каноническим текстом феминистской теории. В его основе лежали два публичных выступления Вулф на тему «Женщины и литература» в Кэмбриджском университете. На протяжении всей своей жизни окруженная блестящими кэмбриджскими умами¹¹², Вулф получила домашнее образование отнюдь не консервативного толка¹¹³. Возможно, поэтому она оказалась способной подвергнуть критике образовательные, социальные и финансовые институты своего времени, отрицающие саму возможность существования творческой женской самореализации.

Однако широкий резонанс эссе получило лишь много лет спустя, в 1970-х гг. Для теории феминизма в нем впервые публично заявлено о праве женщины на выражение собственного видения и опыта, о праве на равное внимание к ценности женского письма, о естественном праве женщины мыслить и писать иначе. В российском литературоведении внимание к феминистским аспектам творчества Вирджинии Вулф обозначилось в 1980-е гг. с появлением вступительных статей Е. Гениевой к ее произведениям (Гениева 1984¹¹⁴; Гениева 1989¹¹⁵). В последние годы обращение к творчеству Вулф и других писательниц не обходится без упоминания легендарного эссе «Своя комната» (Анцыферова 2005¹¹⁶; Анцыферова 2008¹¹⁷). С другой стороны, отмечается интерес к поэтике пространства в творчестве Вулф

¹¹² См. подробнее: Lee H. Virginia Woolf. London: Vintage, 1997. — 892 p.

¹¹³ Джумайло О. А. Утопия и селекция в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2016. № 4. — С. 14.

¹¹⁴ Гениева Е. Ю. Остановленное мгновение: Предисловие // Вулф В. Миссис Дэллоуэй. Эссе: сб. [на англ. яз.] / сост. Е. Ю. Гениева. М.: Радуга, 1984. — С. 7–30.

¹¹⁵ Гениева Е. Ю. Правда факта и правда видения // Вулф В. Избранное. М.: Художественная литература, 1989. — С. 3–22.

¹¹⁶ Анцыферова О. Ю. Извивы феминистского литературоведения (материалы к спецкурсу) // Женщина в российском обществе. 2005. № 3-4. — С. 73–86.

¹¹⁷ Анцыферова О. Ю. Имеет ли воображение расовые корни? (Американский африканизм Тони Моррисон) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. 2008. Вып. 1. — С. 3–13.

(Соснин, Ситникова 2014¹¹⁸), к малой прозе Вулф (Рейнгольд¹¹⁹, Жуковская¹²⁰, Коврижина¹²¹), что подтверждает значимость ее произведений в контексте современной литературы.

Следует подчеркнуть, что Вулф делает экскурс в историю вопроса, проливая свет на причины неуспеха женщин на литературном поприще. Она исследует препятствия и трудности на пути женщин-писательниц и приходит к выводу, что отсутствие значительного числа известных писательниц до XIX века может быть объяснено, в числе прочего, материальными причинами, а именно отсутствием собственного пространства (комнаты) и независимого дохода: «У каждой женщины, если она собирается писать, должны быть средства и своя комната»¹²² (80).

При этом проблема комнаты как необходимой собственности, которой должна обладать женщина для того, чтобы ее голос и мнение были услышаны, стала объектом разногласий. Так, весьма курьезно, Д. Р. Соломон обвиняет Вулф в буржуазных потребностях обладать частной собственностью, являющейся неотъемлемой чертой традиционного уклада, что, по мнению исследователя, подрывает основы феминистской политики¹²³.

Поворот феминистской теории 1980-х гг. в сторону психоаналитической критики субъекта и теорий деконструкции позволяет прочесть Вулф по-новому. Торил Мой отдает должное самой манере письма Вулф, называя ее дискурсивными отступлениями¹²⁴. Кроме того, по мнению исследовательницы, Вулф обнаружила фундаментальную недостаточность

¹¹⁸ Соснин А. В., Ситникова Е. А. По Лондонским маршрутам Вирджинии Вулф // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1. — С. 91–104.

¹¹⁹ Рейнгольд Н.И. Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» // В. Вулф. М.: Наука, 2012. С. 525–626. (Серия «Литературные памятники» РАН).

¹²⁰ Жуковская О.А. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: Великий Новгород, 2008. — 23 с.

¹²¹ Коврижина Я.С. Проза Вирджинии Вулф: интермедийальный аспект: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: Иваново, 2016. — 21 с.

¹²² Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки / Пер. с англ. Н. Бушмановой М.: Прогресс, 1992. — С. 80. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в круглых скобках.

¹²³ Solomon J. R. Staking Ground: The Politics of Space in Virginia Woolf's *a Room of One's Own* and *Three Guineas* // *Women's Studies*, 1989. № 16.3-4. — Pp. 331–347.

¹²⁴ Moi T. *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1985. — Pp. 1–18 (reprint in Eagleton M. (ed.). *Feminist Literary Criticism*. Routledge, 2013. — P. 39.

языковых возможностей, которая ставит под сомнение воспроизведение женского «опыта» в его целостности как проживаемого цельным сознанием, присутствующим «здесь и сейчас». Для того чтобы убедительно построить женскую перспективу в «Своей комнате», Вулф обращается в большей степени к вымыслу, использует форму повествования от третьего лица, будто избегая однозначности оценок. Вулф словно утверждает индивидуальную автономность, текстовую двусмысленность «чужого» сознания, опровергая один из критических аргументов известной феминистки Элейн Шоуолтер¹²⁵.

Примечательна в этом отношении реакция Шоуолтер: она обвинила Вулф в уклонении от общественных обязательств, бегстве от активной критической позиции в «свою комнату». По ее мнению, в своем эссе Вулф не дает примеров борьбы с существующим патриархальным порядком и пишет лишь о печальном опыте и нелегкой судьбе своих предшественниц: «Вирджиния Вулф особенно обращала внимание на тот женский опыт, который делал их слабыми, и была менее внимательна к тому, который делал их сильнее»¹²⁶. Другим аргументом против Вулф стал проявляемый писательницей психологический эскапизм. В прочтении Шоуолтер «своя комната» становилась не только убежищем от социальных требований, но и практически тюрьмой, отчуждающей женщину-писателя от реального мира.

Трудно согласиться с утверждением Шоуолтер о том, что Вулф «пропагандирует стратегическое отступление, а не победу; отрицание чувств, а не управление ими»¹²⁷. Вирджиния Вулф утверждает, что «миллионы лет женщины просидели взаперти, так что сегодня сами стены насыщены их творческой силой, которая уже настолько превысила поглощающую способность кирпича и извести, что требует выхода к кистям и перьям, делу, политике» (136). Таким образом, она подтверждает весьма распространенный в английской литературе троп: образ женщины неотделим от пространства

¹²⁵ Stevenson C. "Here Was One Room, There Another": The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One's Own* and *Mrs. Dalloway* // *Pacific Coast Philology*, 2014. Vol. 49, Issue 1. — P. 114.

¹²⁶ Showalter E. *A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Bronte to Lessing*. London: Virago, 1978. — Pp. 263–265, 282–297. (reprint in Eagleton M. (ed.). *Feminist Literary Criticism*. Routledge, 2013. — P. 28).

¹²⁷ Ibid.

комнаты и показывает, что для женщины это домашнее пространство является подавляющим; накопление в нем неиспользованной энергии может стать порождением творческой и интеллектуальной свободы, выраженной понятием «своя комната».

Более того, Вулф говорит о комнате как об отправной точке, месте, с которого вообще может быть начат разговор о женщине и ее творчестве. В пространстве комнаты становится возможным письмо, которое имеет право быть написанным женщиной, свободной от какого-либо давления, располагающей временем, экономической независимостью и физическим пространством для размышлений. «Своя комната», по нашему мнению, это не только необходимое женщине место уединения, это пространство, позволяющее определить и выразить свою точку зрения, лишенное гендерных стереотипов, дарующее возможность правдиво написать о себе. С постановки проблемы личного пространства (своей комнаты) можно и должно говорить не только о праве на собственность, но и о праве на оглашение женского вопроса и возможности его решения.

В нашем исследовании мы стремимся обозначить системы со- и противопоставлений комнаты и других социально и гендерно маркированных пространств, осмыслить спектр потенциальных значений метафоры «своя комната» у Вулф, не обходя, но и не ограничиваясь историко-культурными контекстами прочтения. Как представляется, эссе позволяет Вулф очертить весьма широкий круг условий для социальной и экономической состоятельности женщины, позволяющих ей найти путь к творческому самовыражению и «своему» видению.

К гендерной и социальной маркировке домашнего пространства обращались М. Вигли и В. Роснер. Вигли отмечает, что пространство кабинета определяло внутренние границы женской власти в доме¹²⁸, поскольку женщинам долгое время запрещалось переступать порог этой комнаты. В

¹²⁸ Wigley M. Untitled: The Housing of Gender. Sexuality and Space / Ed. Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 1992. — Pp. 327–389.

своих работах исследователи привлекают внимание к дискурсивности пространства, которое всегда является идеологизированным. Так, в случае кабинета, оно поддерживается патриархальной идеологией, направленной на утверждение власти и автономии мужчины, обуславливается, по словам Вигли, гендерной идентичностью. Ученый утверждает, что роль архитектуры выражается не только в эксплицитном контроле различных полов, в частности женщин, но и в системах репрезентации, которые производят пространство (см. подробнее Wigley 1992). Другими словами, пространство предписывает и одновременно является способом понимания гендерных отличий. Кроме того, по мнению Роснер, кабинет — это «самая закрытая комната дома, место, где писатель может размышлять о жизни без непосредственного в нее вмешательства»¹²⁹. Таким образом, кабинет представляет собой привилегированное место, в котором писатель в одиночестве и без помех раздумывает о жизни.

К внутреннему пространству дома и кабинета, представленных Вирджинией Вулф, обращается К. Стивенсон. При этом, согласно мнению исследователя, комната как часть пространства неотделима от образа женщины так же, как и кабинет неразрывно связан с творческим началом мужчины. Комната, бывшая некогда местом домашнего уединения (*domestic confinement*), стала представляться местом динамичного роста женского потенциала¹³⁰.

Метафора комнаты помогает Вулф выразить идею социальных и культурных ограничений, накладываемых на женщину патриархальным обществом. Иначе говоря, отсутствие у женщины, воспитанной в рамках викторианских культурных конвенций, «своего» пространства, предназначенного не для рукоделия, а для творческого самовыражения на письме, будто лишало ее права на обретение самостоятельного «Я».

¹²⁹ Rosner V. *Modernism and the Architecture of Private Life: Gender and Culture*. New York: Columbia UP, 2005 (e-book). — P. 122.

¹³⁰ Stevenson C. “Here Was One Room, There Another”: The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One’s Own* and *Mrs. Dalloway* // *Pacific Coast Philology*, 2014. Vol. 49. Issue 1. — P. 112.

«Женщина среднего класса даже в начале девятнадцатого века не могла и мечтать о своей комнате» (113).

Концептуализация «своей комнаты» как пространства с семантикой кабинета становится ключевой и в раскрытии индивидуальности женщины-творца. Материальное воплощение этой возможности реализуется не только с позиции экономической независимости женщины и пресловутого вопроса собственности, но и с позиций *своего пространства*, в котором женщина получает возможность свободно мыслить без страха, что ее потревожат и прервут поток ее вдохновения, лишат ее «полноценного творческого состояния» (115).

Пытаясь проследить историю английских женщин-писательниц, Вулф отмечает невозможность появления и проявления женского гения: в XVI веке пространство, в котором обитает женщина, предстает перед нами в виде дома «с темными, тесными клетушками» (116), в которых женщина не могла и думать о поэзии. Обремененные тяжелой работой по хозяйству и воспитанием многочисленных детей, женщины редко доживали до зрелого возраста. До нас не дошла практически никакая информация о женщинах-поэтессах елизаветинской эпохи. По мнению Вулф, «уродись в XVI веке гениальная женщина, она наверняка помешалась бы, или застрелилась или доживала свой век в домишке на отшибе полуведьмой, полужнахаркой на страх и потеху всей деревне» (111).

Почти полностью отсутствует информация о жизни женщин той эпохи, об их «воспитании, образе жизни: учили ли их писать, был ли у них угол в общей комнате... чем они занимались целый день?» (108). За редкими исключениями, история не знает письменных доказательств творчества и самовыражения женщин среднего класса: «Мемуаров она не пишет, дневник — едва ли; уцелела только горстка писем. Как нам судить о ней, если она не оставила после себя ни пьес, ни стихов?». Тяжела была и сама женская судьба — «ее (женщину) выдавали замуж против воли прямо из детской» (108). Женщины начинали работать рано, «принуждаемые родителями и всей

властью закона и уклада» (110). Этими фактами и объясняет Вулф отсутствие гениальных писательниц во времена Шекспира: «такой талант не вырастает среди батрачества, темноты, холопства» (110).

Вулф говорит о том, что, например, в XIX веке женщина не располагала личным временем и имела возможность писать, только находясь в общей комнате с остальными членами семьи или гостями, не отрываясь при этом от исполнения своих обязанностей жены, матери и хозяйки дома. Причем, по сравнению с этими обязанностями, письмо имело лишь второстепенное значение. Женщины старались сделать это занятие как можно более незаметным для окружающих, что, несомненно, тормозило развитие традиции женского письма. В эссе приведен отрывок из мемуаров племянника Джейн Остен, в котором тот с удивлением признается: «Как она все сумела написать <...>, ведь у нее не было своего кабинета, и большей частью ей приходилось работать в общей комнате, где все время возникали какие-нибудь помехи. Она зорко следила, чтобы о ее занятии не догадалась прислуга или кто-нибудь из гостей — словом, люди чужие» (122).

Ограничения, применяемые обществом к женщине, выражались в первую очередь в сокращении ее образовательных возможностей по сравнению с мужчинами, что невероятно осложняло ее творческое развитие и рост. По этому поводу К. Биндер пишет: «...целью образования девочек была подготовка к браку и супружеской жизни, тогда как для мальчиков образование означало подготовку к их будущей профессиональной деятельности и карьере»¹³¹. Во второй половине девятнадцатого века вплоть до Первой мировой войны широко распространенной практикой у среднего класса было отправлять сыновей в учебные заведения, в то время как дочерей оставляли дома, где их образованием занимались матери и гувернантки. В поиске своей идентичности и своего места в мире женщинам не на что было опираться и ориентироваться, в отличие от мужчин, за плечами которых стоит

¹³¹ Binder C. M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women's Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P. 136.

«традиция, а за другими (женщинами) — пустота...» (94). Говоря о возможностях образования женщин, Вулф упоминает, что посещение университетской библиотеки дамами возможно лишь «в обществе Члена Университетского Совета или с рекомендательным письмом» (83). Вводя вымышленный персонаж — Мэри, которая отправляется в библиотеку Британского музея, чтобы собрать информацию о женщинах, — Вулф выстраивает аргументацию, подтверждающую ее тезис о том, что литература и история созданы мужчинами, при этом роль и значение женщины традиционно принижается.

«Своя комната» у Вулф — это также метафора возможности финансовой независимости и независимости социальной, что предполагало выход женщины в публичные сферы.

Долгое время для женщины «вести открытую жизнь художника в Лондоне... было равносильно самоубийству» (111). Патриархальное общество высшей ценностью и достоинством женщины считало целомудрие и внушало ей, что известность на публике недопустима и аморальна; любое проявление творчества активно порицалось и каралось. Отсюда и желание писательниц скрывать свои истинные имена и писать под мужским псевдонимом, как это делали сестры Бронте, Джордж Элиот, Жорж Санд.

По мнению Вулф, редкие женщины-поэтессы принадлежали к дворянскому сословию и имели возможность, талант и образование, чтобы писать. К этим единицам она причисляет Леди Уинчилси и Маргарет Ньюкасл, презревших каноны традиционного женского поведения, но оказавшихся непонятыми и не принятыми обществом, которое незамедлительно объявило их умалишенными. Даже эти исключения доказывают невозможность полноценного творческого развития: «Та, что родилась поэтом в шестнадцатом веке, была несчастной, ей приходилось воевать с самой собой. Все ее жизненные условия и все внутри нее противилось тому состоянию, когда свободно излагается любая тема» (112). По нашему мнению, в данном случае личное пространство собственной комнаты хотя и предполагает

возможность для творчества, но имплицитно несет идею уединения, изолированности и разрыва с внешним миром. Запершись в своих замках, леди-аристократки изливали свою горечь и гнев на бумагу, их творчество не было предназначено для широкой публики, оно не получило одобрения и дальнейшего развития и, в конце концов, разрушило надежды своих создательниц на признание.

Если до XIX века исторически зафиксированы единичные примеры эмансипированных женщин, зарабатывающих на жизнь творчеством, то и позднее их профессиональное становление было нелегким. В XIX веке общество было настроено враждебно по отношению к пишущей женщине, «ее всячески осаживали, оскорбляли нотациями и проповедями» (114), а самим писательницам приходилось скрывать свое имя под псевдонимом; творческое сознание автора «было в постоянном напряжении, и она тратила силы и время, отвечая на тычки, уколы, опровергая одно, отражая другое» (115). Женщины-писательницы в большей степени, нежели мужчины-писатели, страдали от внешних обстоятельств или различного рода условностей. Например, женщине нельзя было ходить самостоятельно по городу, обедать в кафе или свободно перемещаться. Эти социальные факторы отнюдь не способствовали развитию женской литературы и раскрытию женской идентичности. Отсутствие возможности путешествовать не давало женщинам расширять свой кругозор и обогащать жизненный опыт, который «был ограничен четырьмя стенами родительского дома» (125). В данном случае пространство общей комнаты, населенной домашними, характеризуется как ограничивающее любое проявление творческого порыва. Его противоположностью становится пространство «своей» комнаты, несущее черты личного и уникального.

Переломным, по мнению Вулф, явился тот момент, когда женщинам их творчество стало приносить доход и независимость: «Постепенно женщины начали братья за перо уже не по «безумию» или в «беспамятстве», а из чисто практических соображений. Положим, умер муж или на семью обрушилось

какое-то несчастье. Сотни женщин с наступлением девятнадцатого века начали помогать родным, выручая деньги за переводы <...>. Так что широкая активность среди женщин в конце восемнадцатого века — беседы, встречи, эссе о Шекспире, переводы классиков — имела уже под собой твердую почву: женщины стали зарабатывать своим творчеством. Деньги придали вес «пустому вздору». И хотя их еще можно было уколоть, назвав синим чулком с «чернильным зудом», их практическую жилку отрицать уже было нельзя» (121).

Возможность получать доход и распоряжаться наследством, утверждает Вулф, освободила женщину; это «дало свободу думать о сути вещей... очеловечило... небо, научив свободно смотреть на мир» (104). В этом отношении примечателен фиктивный образ, избранный Вулф для эссе: рассказчица Мэри Бетон жила в Лондоне, в доме у реки, и зарабатывала на жизнь различными способами, доступными женщине среднего класса и не имеющей опыта работы (любительская журналистика, работа офисного клерка, преподавание в школе). Только после того, как она унаследовала от своей тети 500 фунтов годового дохода, Мэри смогла подумать о свободе личностной реализации¹³².

Суммируя вышесказанное, выделим следующее: систему со- и противопоставлений комнаты (как женского пространства) и библиотеки / кабинета (как пространства мужского) в отношении доступности знания и личностного самовыражения; смысл «своей комнаты» как пространство уединения, образом, связанным со специфически выраженным женским опытом, и, одновременно, местом, откуда только и возможен публичный разговор о женских правах.

Эссе «Своя комната» Вулф дает повод говорить о том, что «своя комната» является метафорой, с одной стороны, *условий* для социальной, экономической, творческой состоятельности женщины, а с другой — *ее*

¹³² Сама Вирджиния Вулф наследовала 2500 фунтов от своей тети Каролины Эмили Стивен, жизнь которой была менее романтична. Другая Мэри — Мэри Карлайл, автор «Приключения длиною в жизнь», возможно, также является пародийным собирательным образом.

видения мира, ее знания и опыта, манифестом ее инаковости, всего того, о чем она может *рассказать*. Вклад Вулф в феминистское движение заключается, главным образом, в побуждении к письму как способу сбросить невидимые путы мужского доминирования, к бунту против мужского ига путем обретения *своего места и своего голоса*: «Нам надо войти в свою комнату...» (136).

После завершения «первой волны» интереса к «женскому вопросу», наивысшей точкой которой можно считать эссе Вулф, условное хронологическое начало нового периода («вторая волна») женской литературы связывают с 1970 г.¹³³, ставшим годом запрета на дискриминацию по полу в отношении оплаты труда (Equal Pay Act), официального признания права на контрацепцию женщинами, не состоящими в браке (Family Planning Association), и годом проведения в Оксфорде первой конференции Национального движения освобождения женщин (National Women's Liberation Movement). В этом же году вышли ставшие бестселлерами работы феминистского толка “Patriarchal Attitudes” Евы Файджес и “The Female Eunuch” Жермен Грир. За ними последовали академические исследования Джульет Митчел “Woman's Estate” (1971), Шилы Рауботом “Women, Resistance and Revolution” (1972) и “Woman's Consciousness, Man's World” (1973). Так, обретение «своей комнаты» во всех смыслах, которые вкладывала в этот образ Вулф, начинает становится осуществимым: замалчивание и маргинализация женского опыта и женского письма сменяется невиданным ранее интересом к нему со стороны издателей, публики, культурных и общественных институтов. Специфика развития британской женской литературы в связи с историческими и культурными условиями, особенностями женского освободительного движения в Великобритании изложена в работе Патрисии Данкер “Sisters and Strangers” (1992).

Несомненно, развитие женской литературы оказалось под влиянием феминизма и феминистской критики, с ее ревизией канонических практик

¹³³ Eagleton M., Parker E. (Eds.) The History of British Women's Writing, 1970–Present. Vol. Ten. London, New York: Palgrave MacMillan, 2015. — Pp. XVII–XXII.

чтения (представления о мужской точке зрения как нейтральной, нормативной; эстетических ценностей, ассоциированных с патриархальным порядком; литературного канона, в котором доминируют мужские имена). Хотя понятие *women's writing* (литература, созданная женщинами) не является синонимом феминистского письма, но именно феминистские взгляды определили интеллектуальный и социокультурный фон Великобритании, начиная с 1970-х гг. Критика стереотипов провоцирует обращение крупнейших представителей феминистской мысли к текстам, написанным авторами-мужчинами, формирующим традицию конструирования женского в западноевропейской культуре. Среди ключевых работ этого ряда “*The Feminine Mystique*” (1963) Бетти Фридан, “*The Dialectic of Sex*” (1970) Суламифь Файерстоун, “*Silences*” (1978) Тилли Олсен. Патриархальный статус-кво в центре внимания “*Thinking About Women*” (1968) Мэри Элман, “*Sexual Politics*” (1969) Кейт Миле, “*Femininity and Creative Imagination*” (1973) Лизы Аппинанески. Собственно история женской литературы, с оказавшимися на периферии именами писателей-женщин, реконструируется в работах Патрисии Бир “*Reader, I Married Him*” (1974), Патрисии Мейер Спакс “*The Female Imagination*” (1979), Еллен Мойерс “*Literary Women*” (1976).

Усилиями исследователей, открывающих все новые имена и области женского творчества былых эпох, радикально изменилось бытующее представление об отдельных гениальных (и включенных в большой канон) романистках — Остен, Элиот, сестрах Бронте, Вулф — как о явлении исключительном.

Активно развивается научная периодика, посвященная женскому письму и феминистской литературной критике. Уже на страницах *Feminist Review* 1970-х гг. появляются имена современных писательниц, таких как Дорис Лессинг, Фэй Уэлдон, Анжела Картер. В 1982 г. основан *Tulsa Studies in Women's Literature*. Общая установка феминистской критики, выявляющая социальные, а не биологические основы как формирующие женскую идентичность, вопреки эссенциалистским взглядам на женскую «природу» и

свойственное только женщинам особое «воображение», в трудах Мэри Джэкобус, Регины Баррека, Сюзан Уоткинс дополняется идеями «инаковости взглядов» (difference of view), возникающих как следствие культурных и социальных причин, что влечет за собой обращение женщин к иным сюжетам и темам, чем те, что, как правило, избираются писателями-мужчинами, а также к формальному экспериментированию.

Размышления Вулф о «женщинах и художественной литературе» охватили целый ряд вопросов, которые были в центре феминистских литературных дебатов с 1970-х по 1990-е годы, таких как важность материальных условий для женского творчества, гендерные представления и их влияние на историю, литературу и литературный канон, статус и место женщины и женской литературной традиции в культуре. Исследователи отмечают сложную, а подчас и двусмысленную трактовку Вулф этих проблем. Так, Р. Боулби пишет: «В «Своей комнате» [Вулф] ставит под сомнение почти все позиции, которые позже приписывались ей как определенные принципы»¹³⁴. Отметим также, что и самими писательницами феминистские взгляды и интерпретационные практики были восприняты и проблематизированы по-разному. Ярким примером сложных и не всегда восторженных реакций на феминизм стали тексты Дорис Лессинг. При этом они же, очевидно, прекрасно иллюстрируют отдельные положения феминистской теории и охотно интерпретируются в этом контексте¹³⁵.

Суммируя итоги главы, отметим:

— Написанный за тридцать лет до знаменитого эссе Вулф рассказ известной писательницы и общественного деятеля Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» оказывается первым художественным воплощением прогрессивных феминистских взглядов, далее в интеллектуальной истории XX века связываемых с фукодианскими открытиями культурных практик надзора и дисциплинирующего контроля. Гендерная

¹³⁴ Bowlby R. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh: Edinburgh UP, 1997. P.14.

¹³⁵ Eagleton M., Parker E. Introduction. In *The History of British Women's Writing, 1970–Present*. Vol. Ten. London, New York: Palgrave MacMillan, 2015. — P. 4.

проблематика рассказа проявляет себя в системе пространственных образов вещного мира в обстановке комнаты (привинченная кровать, решетки, рисунок обоев) и отдельных образов за ее пределами (сад): дисциплинирующие и рациональные мужские (а также санкционированные обществом профессиональные медицинские) практики контроля противопоставляются подвижным образам воображения героини, опознаваемым обществом как характерное проявление женского сумасшествия;

- Образ комнаты в рассказе представлен в динамике, отражающей эмоциональное состояние героини и ее способность к самовыражению и утверждению собственного «Я»: от пространства *узничества*, изоляции, поднадзорности и заточения, включая рисунок решетки, который видит героиня, а также запрет на письмо в личном дневнике — к варианту «*своей* комнаты» как пространства свободного передвижения и солидарности с воображаемыми женщинами на втором плане рисунка обоев, к срыву метафорических «решеток» *узничества* и выражению на письме своих страхов;
- Эссе Вирджинии Вулф «Своя комната» (1929), в названии которого появилась пространственная эмблема «женского вопроса», имело огромное значение как для последующей интеллектуальной традиции феминистской и гендерной критики, так и для формирования устойчивых образов в художественном творчестве писательниц XX века;
- С одной стороны, обращаясь к культурно-историческим контекстам и позволяя себе творческое моделирование ситуаций с участием фиктивных персонажей, Вулф указывает на противопоставление традиционного женского домашнего пространства мужскому пространству кабинета, связывая с последним узаконенное в патриархальной культуре право мужчин на доминирование в социальной, интеллектуальной и творческой сферах. В этом отношении для женского пространства (в том числе комнаты, разделяемой с другими

домочадцами) характерны черты *узничества*: культурные ограничения, финансовая и творческая несвобода, отсутствие доступа к образованию не позволяют женщине обрести свой собственный голос и получить право на женское письмо;

- С другой стороны, «*своя* комната» как пространство, соотносимое с кабинетом в доме или комнатой в колледже (доступом к знаниям, уединению, письму и праву на публичное самовыражение), не только не становится местом эскапизма, но и воплощает финансовую, интеллектуальную и творческую независимость, благодаря которым женский вопрос, женское письмо и женский опыт могут стать частью публичной сферы.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ КОМНАТЫ И ДИНАМИКА САМОПОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОРИС ЛЕССИНГ

Нобелевский лауреат по литературе 2007 года Дорис Лессинг — автор, оставившая после себя разнообразное по тематике и жанровой палитре творческое наследие. Среди ее произведений 27 романов, более 60 рассказов, несколько пьес и автобиографий. В прозе Лессинг удивительным образом переплетаются злободневные темы конца прошлого и начала нынешнего веков: от исследования границ человеческого познания и сложных процессов, протекающих во внутреннем, часто непроницаемом для наблюдения мире человека до выражения семейных, социальных, расовых, экологических, политических и философских вопросов в их современном звучании.

Патрик Парриндер, отмечая невероятный тематический размах в прозе Лессинг, указывает на эволюцию ее писательских интересов «от ортодоксального коммунизма к феминизму, иррационализму, суфизму и — самому недавнему из них — космическому мистицизму»¹³⁶. Подобная экспансия и, в некоторых случаях, даже настойчивое скандирование тем, жанров, интересов в их крайне заостренной, будто бы утрированной форме, часто объясняется выпавшим писательнице богатым жизненным опытом¹³⁷. Своеобразие творческого эксперимента в поэтике и эстетике Лессинг, не всегда однозначно оцененного и вызывающего противоречивую читательскую реакцию, тем не менее, дает повод для новых интерпретаций. Именно поэтому исследовательский интерес к изучению творчества Лессинг не ослабевает на протяжении десятилетий (отметим монографические труды Сюзан Уоткинс¹³⁸,

¹³⁶ Parrinder P. Descents into Hell: The Later Novels of Doris Lessing // *Critical Quarterly*. 1980. Vol. 22. Issue 4. — P. 5.

¹³⁷ Majoul B. *Doris Lessing: Poetics of Being and Time*. Cambridge Scholars Publishing, 2016. — 110 p.

¹³⁸ Watkins S. *Doris Lessing*. Contemporary World Writers Series. Manchester: Manchester University Press, 2010. — 256 p.

Роберты Рубинштейн¹³⁹, Джудит Гардинер¹⁴⁰, Гэйл Грин¹⁴¹, Дебры Рашке¹⁴², Элис Риду¹⁴³ и др.).

Примечательно, что литературоведы, культурные критики и ученые, использующие психоаналитические и гендерные подходы, в равной степени включены в специальные исследовательские проекты по изучению творчества Лессинг (см. проекты и конференции School of Cultural Studies at Leeds Metropolitan University). С 1977 года было создано литературное общество исследователей творчества Лессинг (The Doris Lessing Society), в рамках работы которого регулярно организуются научные события. Ежегодно издается журнал *Doris Lessing Studies*.

В отечественном литературоведении творчество Лессинг исследовано в существенно меньшем объеме, чем на Западе. Объектом изучения среди российских ученых является преимущественно романное творчество Лессинг (Васильева-Южина И. Н.¹⁴⁴, Головачева И. В.¹⁴⁵, Миколайчик М. В.¹⁴⁶, Цурганова Е.А.¹⁴⁷). Малая проза незаслуженно обойдена вниманием исследователей, так же, как и перевод рассказов писательницы на русский язык.

Общим методологическим ключом к ее творчеству, которое, впрочем, не может быть им исчерпано, продолжает оставаться психоаналитический подход. Однако «пристальное прочтение» текста и его интерпретация с

¹³⁹ Rubenstein R. *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press, 1979. — 271 p.

¹⁴⁰ Gardiner Ju. *Rhys, Stead, Lessing, and the Politics of Empathy*. Bloomington Indiana University Press 1989. — 186 p.

¹⁴¹ Greene G. *Doris Lessing: The Poetics of Change*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1994. — 285 p.

¹⁴² Raschke D., Perrakis P., Singer S. (eds.) *Doris Lessing: Interrogating the Times*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2010. — 240 p.

¹⁴³ Ridout A., Watkins S. (Eds) *Doris Lessing: Border Crossings*. London: Bloomsbury Publishing, 2009. — 192 p.

¹⁴⁴ Васильева-Южина, И. Н. Романы Дорис Лессинг. Проблема жанра : автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.05 / И. Н. Васильева-Южина. М., 1986. — 24 с.

¹⁴⁵ Головачева И. Утопии в литературе и психологии / И. В. Головачева // *Вопросы философии*. Вып. 6. СПб., 2000. — С. 119–131.

¹⁴⁶ Миколайчик М. Психологический анализ и самоанализ в романном творчестве Дорис Лессинг // *Сборник научных докладов Международная научная конференция обмена научными достижениями*. Познань, 2014. — С. 36–42.

¹⁴⁷ Цурганова Е.А. Романы Дорис Лессинг в контексте гендерного подхода /Е.А. Цурганова // *Гендерная проблематика в современной литературе*. Сборник науч. трудов. Москва, 2010. — С. 161–174.

позиций глубинного психологизма могут быть дополнены наблюдениями над пространственной организацией художественного мира и включением в него повторяющихся семантически маркированных образов. Одним из них становится образ комнаты, возникающий в произведениях Лессинг в трех смысловых проекциях.

Во-первых, комната выступает выражением творческого мировидения женщины, гарантом которого является личное пространство. В этом отношении Лессинг продолжает одну из тем эссе Вулф¹⁴⁸. Квинтэссенцией образа творческого топоса является рассказ «Комната», в котором независимая и одинокая женщина-писатель занимается творчеством.

Во-вторых, в рассказах Лессинг образ комнаты и серии комнат (часто съемного жилья) выступают в функции временного пристанища, пространства нового личностного самообнаружения, поиска себя и своего места. Так, ее героини отвергают свой прежний статус в рамках патриархального канона, пробуют новые поведенческие модели или стремятся получить новый опыт в пространствах трансфера («кризисных» гетеротопиях). Наиболее ярко иллюстрирует это рассказ «Комната 19», в котором последовательная смена пространственных топосов репрезентирует путь самопознания героини от идиллического пространства патриархального дома до возможности личностного самообнаружения в пространстве тотального небытия, обретенного в съемной комнате привокзального отеля.

И наконец, образ комнаты в формате «экзотического» топоса выступает в качестве воплощения идентичности героини, подвергшейся изменениям в связи с новым телесным опытом или контактами, выходящими за рамки привычных отношений, связанными, например, со столкновением с иным укладом, иной идентичностью (африканские рассказы). Наиболее интересной в этом отношении становится, по нашему мнению, повесть «Лето перед закатом». Смена пространств в повести соотносится с самопознанием героини,

¹⁴⁸ Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки / Пер. с англ. Н. Бушмановой. М.: Прогресс, 1992. — С. 78–152.

наконец принимающей собственное «Я» в стареющем теле.

2.1 Эскапистское пространство «своей комнаты» в рассказе «Комната» (“A Room”)

В своем творчестве Дорис Лессинг продолжает идеи Вирджинии Вулф о взаимосвязи личного пространства и творческого самовыражения. В ряде рассказов Лессинг образ комнаты функционирует как творческий топос, дающий возможность уникального самообнаружения. В границах этого пространства героиня Лессинг изображена как женщина независимая, самодостаточная, зачастую вне контактов с социумом. Примечательно, что именно те персонажи Лессинг, которым удается достичь самореализации, живут в полном несоответствии с распространенными клише о женском счастье. Как правило, они не стремятся выйти замуж и обзавестись потомством (“Dialogue”, 1963 («Диалог»), “How I Finally Lost My Heart”, 1963 («Как я окончательно лишилась покоя»), “A Woman on a Roof”, 1963 («Женщина на крыше»), их профессия часто связана с творчеством, и они в полной мере обладают своим личным пространством (“A Room”, 1963 («Комната»), “Our Friend Judith”, 1960 («Наша подруга Джудит»), “One Off the Short List”, 1960 («Минус одна»).

Героиня рассказа “Our Friend Judith” — «сорокалетняя, незамужняя, живущая одна» (“fortyish, unmarried and living alone”¹⁴⁹) — отвергает распространенные представления о женском счастье. Как и рассказчица «Диалога» (“Dialogue”), она не испытывает потребности в полном растворении в мужчине (букв. не желает «таять от любви» (“melt into loving acceptance”¹⁵⁰)). Джудит оберегает независимость и возможность свободно распоряжаться собственной жизнью: она уезжает во Флоренцию, чтобы

¹⁴⁹ Lessing D. Our Friend Judith in “The Temptation of Jack Orkney: Collected Stories Volume Two”. London: Flamingo, 2002. — kindle-edition. — loc. 94–448 of 9333. — loc. 94.

¹⁵⁰ Lessing D. Dialogue in “The Temptation of Jack Orkney: Collected Stories Volume Two”. London: Flamingo, 2002. — kindle-edition. — loc. 884–1099 of 9333. — loc. 935.

избежать потенциального брака с давним приятелем, так как испытывает радость от того, что никому не принадлежит (“she enjoyed waking up in the morning alone and *her own person*”)¹⁵¹; а затем покидает Флоренцию и прерывает любовную связь только потому, что страшится самопотери (“That’s what happens when you submerge yourself in somebody else”¹⁵²). Джудит не стремится казаться более привлекательной в глазах противоположного пола, она равнодушна к модной одежде, мешающей многим «оставаться собой» (“one surely ought to stay in character”)¹⁵³. Она — поэтесса, творческая личность, и страсть к предметам одежды и украшениям, традиционно приписываемая женщинам, ей совершенно не знакома. Роскошному платью, которое подчеркивает ее достоинства, она предпочитает бесформенную юбку и блузу, а положению жены — роль любовницы (“on the whole the role of a mistress suited her better”¹⁵⁴). Джудит, подобно героине эссе Вулф, живет на деньги, оставленные в наследство родственником, “an income of a 200 pounds a year from a dead uncle”¹⁵⁵, пишет стихи и читает лекции о поэзии в университете. Ее квартира достаточно мала и не отличается богатой обстановкой, в ней имеется только самое необходимое, но примечательно, что ее комната полна книг (“completely lined with books”)¹⁵⁶, представляя собой в том числе и кабинет. Жизнь Джудит так же, как и героини рассказа «Комната», связана с реализацией творческого потенциала. Ее личность оказывается гармонично вписанной в пространство «своей» комнаты.

Комната Барбары Коулз (“One Off the Short List”) также несет отпечаток личности и соответствует интересам хозяйки. О ее комнате герой рассказа Грэхэм Спенс отзывается следующим образом: “I wouldn’t like it if my

¹⁵¹Lessing D. Our Friend Judith in “The Temptation of Jack Orkney: Collected Stories Volume Two”. London: Flamingo, 2002. — kindle-edition.— loc. 94–448 of 9333. — loc. 227. В дальнейшем цитируется это издание с указанием электронного местонахождения в скобках.

¹⁵² Ibid. loc.390

¹⁵³ Ibid. loc.127

¹⁵⁴ Ibid. loc. 214.

¹⁵⁵ Ibid. loc.153

¹⁵⁶ Ibid. loc.165

wife had a room like this”¹⁵⁷. Барбара — успешный художник-декоратор в театре, ее отношения с коллегами строятся на неподдельном уважении и любви. Центральное место в ее жизни, бесспорно, принадлежит работе, которая приносит ей удовлетворение и признание. В рассказе Лессинг выражает иронию в отношении лицемерной условности брачных обязательств, в которых скрепляющим элементом выступает не супружеская верность, а чувство привычки и удобство. Профессиональному успеху и мастерству Барбары противопоставляется несостоятельность творческого таланта Грэхэма, который навязчиво добивается ее расположения, в буквальном смысле вторгаясь в ее жизнь. Возможно, поэтому Барбара становится для него не только объектом желания, но и объектом ненависти. Так же, как и в рассказе “A Woman on a Roof”, где недостижимость и равнодушие полуобнаженной загорающей женщины на крыше вызвали противоречивые чувства у чинящих водостоки рабочих, незаинтересованность и успешность Барбары раздражает Спенса и вызывает желание унижить. Лессинг акцентирует негативную реакцию мужчин на проявление независимости у женщин: Спенс не хотел бы, чтобы у его жены была комната, как у Барбары Коул; ремонтирующий крышу Стэнли опасается, что его жена, которой он бы не позволил «так вот лежать» (“lay about like that”)¹⁵⁸, может выйти из повиновения. Таким образом, наличие личного пространства, своей комнаты, безошибочно указывает на свободу женщины в условиях гендерного неравенства.

Комната в роли творческого топоса утверждает право героини на самодостаточность. Так, в рассказе «Комната» (“A Room”) Лессинг описывает пространство, в котором живет писательница. Она не дает нам никакой информации о своей героине, мы знаем только то, что живет она одна в

¹⁵⁷ Lessing D. One Off the Short List in “To Room Nineteen: Collected Stories Volume One”. London: Flamingo, 2002. — kindle-edition. — loc. 3418–3856 of 9721. — loc.3689.

¹⁵⁸ Lessing D. A Woman on a Roof in “To Room Nineteen: Collected Stories Volume One”. London: Flamingo, 2002. — kindle-edition. — loc. 3859–4005 of 9721. — loc.3892.

съемной квартире (“this flat of four small boxlike rooms”¹⁵⁹), не слишком общительна (“don’t have parties” (4515)), обладает художественным вкусом (внимание к цвету, деталям интерьера), наблюдательностью и живым воображением, то есть качествами, которые характеризуют творческую личность. Повествование ведется от первого лица, и именно глазами героини мы видим комнату, о которой говорится: “It is where I feel I live” (4522). Первоначальный образ комнаты со стенами розового цвета и обилием нюансированных оттенков розового в интерьере (“pale pink”, “fanciful pink”, “a dark purple”) традиционно ассоциируется с девичьим миром надежд, желанием обрести счастье в любви, то есть стремлением следовать общепринятым нормам поведения. Прежде в этой квартире жили две молодые жизнерадостные девушки, любившие вечеринки. Героиня рассказа перекрашивает стены комнаты в белый, не столько отказываясь от стереотипно «женского», сколько создавая возможность свободы как таковой. Белый — цвет чистого листа бумаги, возможности писать без помех и ограничений. Героиня детально описывает комнату (стены, потолок, рамы, камин). Ее эстетическому вкусу претят грубые или уродливые вещи. Железный камин она делает менее бросающимся в глаза за счет закрашивания части стены в один с ним цвет, несколько раз меняет расцветку портьер.

Из повествования рассказчицы мы узнаем, что она любит писать по ночам, а спать в послеобеденное время, когда ее сны приносят материал для творческих идей, “because afternoon sleep is more interesting than night sleep” (4542). Ее распорядок дня идет вразрез с жизненным циклом обывателей, ее жизнь небогата внешними событиями, но особый внутренний мир героини, в котором определяющую роль играют сны, компенсирует отсутствие событийности. Дневной сон является для героини мощным источником вдохновения, она называет его путешествием в неизведанное (“a long journey to the unknown <...> extraordinary and takes me into regions hard to describe in a

¹⁵⁹ Lessing D. A Room in “To Room Nineteen: Collected Stories Volume One”. London: Flamingo, 2002. — kindle-edition. — loc.4511–4576 of 9721. — loc.4511. В дальнейшем цитируется это издание с указанием электронного местонахождения в скобках.

waking state” (4549)). Несомненно, она предпочитает стимуляцию воображения посредством снов общению с живыми людьми, которые ассоциируются в ее сознании с лихорадочным беспокойством (“the fever of restlessness” (4549)). Рассказчица акцентирует внимание на ритуале своей подготовки ко сну: она анализирует свое физическое состояние (“I must feel the inner disturbance or alertness” (4549)), создает определенную атмосферу в комнате (“darken the room, shut all the doors” (4549)) и ложится в постель, стараясь не утратить безмятежность своего состояния.

Неслучайно излюбленным местом героини становится спальня, а большую часть времени она проводит в кровати — “the best place for reading, thinking, doing nothing” (4518). Любопытна переключка этого рассказа с эпизодом рассказа «Комната 19» (“To Room Nineteen”), в котором Сюзан Роулинг также часами предается полному бездействию в съемной комнате отеля в Паддингтоне (“Nothing at all <...> For the most part, she wool-gathered <...> brooded, wandered, simply went dark”¹⁶⁰). В спальне героиня часами размышляет, фантазирует, находится в пограничном состоянии между сном и явью, называя его “semiconsciousness” (4542).

Это состояние символизирует бегство от реальности в мир потенциальности, мир творчества. Тему эскапизма поддерживает крайняя степень интроверсии героини, полный обрыв связей с внешним миром. Она не стремится быть узнанной другими людьми или сблизиться с ними. Квартирная хозяйка намекает на то, что в ее комнате нет жизни, так как она не слышит привычные бытовые шумы — “sounds of life” (4515). Лессинг противопоставляет образ своей героини, свободной художницы, независимой от чужого мнения и стереотипов, другим женским образам, в точности соответствующим конвенциональным шаблонам. Девушки, жившие в квартире до нее, устраивали шумные вечеринки, были веселы и общительны. Уже немолодая соседка сверху ведет себя, по мнению героини, очень странно:

¹⁶⁰ Lessing D. To Room Nineteen. Penguin Book of Modern British Short Stories / (ed.) by Malcolm Bradbury. London: Penguin Books, 1987. — P. 171.

она проводит дни в уборках и хлопотах, готовясь к встрече мужа из командировки, для чего одевается не в соответствии со своим возрастом и положением — “as carefully as a bride and goes off to meet him blushing” (4542). Эти женщины изначально вписаны в патриархальный канон и не сопротивляются его ограничениям. Их жизнь размерена и определена мужчиной. Так, соседи сверху ложатся спать и встают в одно и то же время; когда муж возвращается из своих деловых поездок, рассказчица слышит звуки поскрипывающей кровати в комнате сверху и приглушенный смех. Примечательны знаки узничества в квартире соседки: “locks <...> bolts and bars” на двери (4533); в квартире девушек мотив подавления прочитывается в рисунке обоев, на которых изображены “bright people like birds in pink and blue cages” (4525). Мы полагаем, что рисунок обоев символизирует самих молодых девушек, до определенной поры беззаботных, но все же находящихся в силках патриархального общества.

Лессинг изображает пространство дома с однотипными квартирами (“eight identical flats one above the other” (4541)) как часть социального уклада, в границах которого вынужден существовать индивид, не включенный в коллективный опыт. В рассказе размыты границы между сновидением и реальностью, между сознанием и бессознательным. Творчество рассказчицы и ее сны, ее «Я» и «Я» других жильцов, живущих в точно таких же комнатах, будто накладываются друг на друга и становятся трудноразличимыми. Символичным, на наш взгляд, представляется эпизод, в котором рассказчица вообразает при отходе ко сну себя и свою соседку в странном симбиозе (“lying horizontally above each other, as if we were on two shelves” (4542)).

В рассказе «Комната» Лессинг исследует взаимоотношения между общественным и частным сознанием, пытается установить баланс между коллективным опытом, легитимированным в обществе, таким как брак и материнство, и индивидуальным стремлением избежать общепринятых ролей, сделать сознательный выбор «своей комнаты», своего образа жизни.

И в этой «своей» жизни будто нет места тревоге, но она все же пробивается сквозь странные сны героини, обнаруживая травмирующие обломки памятных событий прошлого, которое пытается подавить рассказчица. В одном из своих сновидений она видит себя со стороны в какой-то другой бедно обставленной комнате (“things conveyed an atmosphere of thin poverty” (4564)). Она чувствует одиночество и обиду, слышит смех, испытывает беспокойство и тревогу, исходящую от свернутого красного одеяла, лежащего в изножье кровати. Ее горло саднит от гари и дыма, а глаза наполняются слезами. Сон героини больше, чем ее теперешняя жизнь; он воскрешает в памяти некогда пережитые войну, болезнь, холод, бедствия. Но героиня так и не признается в том, ее ли это прошлое или ее вымысел. Она отказывается ассоциировать себя с этими воспоминаниями, так же ей не удается до конца вербализовать их значение. Перехваченное от дыма горло становится метафорой невозможности проговорить болезненный опыт прошлого. Самовыражение героиня ищет в творчестве. Лессинг изображает ее как воплощенную мечту Вулф о свободном творце и «своей комнате». Однако, как представляется, анонимность героини Лессинг говорит скорее о способе существования посредством письма, но ценой побега от реальности. Героиня рассказа не способна избыть свой травматический опыт и обречена на существование на грани реального и нереального.

Весьма примечателен тот факт, что квартира героини является пространством транзита. На это указывает упоминание не только о целом ряде предыдущих постояльцев, но и о некой специфической традиции этого места (“the tradition for this flat” (4516)) — никто из бывших жильцов не оставил нового адреса, обрубая всякую связь с прошлым (“departed leaving nothing behind” (4518)), и превращая таким образом квартиру во временное пространство социального трансфера. Только для героини-писательницы квартира становится местом постоянного проживания, ибо здесь она ежедневно переносит себя из реальности в творимые ею пространства памяти и воображения.

2.2 Динамика пространственных топосов в рассказе «Комната 19» (“To Room Nineteen”)

В ряде рассказов Лессинг появляется еще один характерный для ее творчества мотив — поиск новых моделей гендерного уклада и поведения женщин. Лессинг размышляет о том, что идиллическое пространство с патриархальными нормами неизбежно утратило свой исключительный статус, современные женщины отталкиваются от модели классической семьи и обращаются к новым способам самовоплощения. В пространственные образы вписаны размышления писательницы о новых социальных моделях. Пространство предстает динамическим, меняющимся, что связано с переосмыслением роли женщины. По нашим наблюдениям, пространства в рассказах Лессинг, представленные серией сменяющих друг друга топосов, свидетельствуют о внутреннем поиске и личностной трансформации ее героинь. Например, в романе «Марта Квест» (“Martha Quest”, 1952) героиня пытается найти себя, покинув привычное пространство жизни в родительском доме. Фамилия девушки (*quest* — ‘поиск’) имплицитно указывает на поиск и вопрошание, попытку самоидентификации, реализуемую в пространстве. Серии пространств, возникающих у Лессинг, связываются нами со стремлением женщин обрести новый опыт, отличный от незыблемых патриархальных установок, не соответствующих их внутренним ощущениям.

Квинтэссенцией подобного личностного поиска является рассказ Лессинг «Комната 19» (“To Room 19”, 1963), в котором удивительно ярко описан субъективный женский опыт, поиск и утверждение идентичности в сопряжении с различными пространственными топосами (идиллическое пространство, пространство кризисных гетеротопий). Последовательно помещая свою героиню в различные пространства, Лессинг изображает ее личностную трансформацию от женщины, идентичность которой полностью встроена в систему культурных стереотипов, до индивида, который выбирает

отказ от всех традиционных предписанных ролей (матери, жены, хозяйки дома) в пользу тотального небытия.

В этом отношении знаменитый рассказ Лессинг с красноречивым заглавием «Комната 19», ставший объектом всего двух критических исследований психологического и психоаналитического характера, проведенных Евой Хантер¹⁶¹ в 1987 г. и Линдой Халиски¹⁶² в 1990 г., представляет собой весьма любопытный пример. Во-первых, в рассказе очевидно противопоставление «идиллического хронотопа» (М. Бахтин) пространствам «гетеротопий» (М. Фуко). Во-вторых, движение от одного к другому показано как этапы мучительного поиска героиней своего «Я». Иначе говоря, сюжет в своей событийной канве и психологической динамике сконцентрирован на экзистенциальном вопросе о том, возможно ли вообще пространство личного самоосуществления женщины.

Поэтика заглавия рассказа указывает на движение к некому состоянию — в данном случае актуализируется такое значение предлога *to* как ‘движение в направлении’, ‘достижение определенного состояния’. И действительно, на протяжении рассказа мы наблюдаем этапы трансформации личности главной героини в четырех пространственных топосах. Лессинг показывает трагедию своей героини, в финале рассказа делающей выбор в пользу тотального небытия (самоубийства в комнате 19), ибо любое иное пространство оказывается в ее сознании связанным с необходимостью играть ту или иную социальную роль, механически функционировать, а не быть собой.

Рассказ начинается с декларации краха идиллического мира Сюзан Роулингс, смысл жизни которой на протяжении десятилетий составляла забота о детях и доме. В экспозиции рассказа изображено типичное идиллическое пространство: Лессинг рисует жизнь семейной пары и их здоровых и счастливых детей в большом доме, который находится вдали от городской

¹⁶¹ Hunter E. Madness in Doris Lessing's *To Room Nineteen* // *English Studies in Africa*, 1987. Vol. 30. Issue 2. — Pp. 91–104.

¹⁶² Halisky L. Redeeming the Irrational: The Inexplicable Heroines of “A Sorrowful Woman” and “To Room Nineteen” // *Studies in Short Fiction*. 1990. Vol. 27. Issue 1. — Pp. 45–54.

суеты и шума, на лоне природы. Практически в полном соответствии с идиллическим хронотопом, описанным Бахтиным¹⁶³, воспроизводится и быт семьи Роулингсов. Связываемая с идиллическим хронотопом однообразность и монотонность счастливой жизни точно характеризует жизнь Сюзан, ежедневный распорядок которой заключается в непрестанной заботе о своей семье и выполнении многочисленных обязанностей. Неизменную значимость приобретают для нее бытовые аспекты, которые по своему характеру не слишком разнообразны. По сути, время для нее становится бессобытийным и ограничивается «только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот <...> основные реальности идиллической жизни»¹⁶⁴. Весьма примечательно, что дом, в котором живет семья Роулингсов, окружает сад, спускающийся к реке, тем самым усиливая стилизацию идиллической жизни Роулингсов на лоне природы (“lived with their four children in their gardened house in Richmond and were happy” (151)¹⁶⁵).

Брак Роулингсов основан на принципах разумности и здравомыслия, желании учесть интересы друг друга, грамотно распределить обязанности. Так, работа Мэтью и перекаладывание всех семейных обязанностей на жену, представлялась необходимой жертвой, приносимой ради идеалов семьи (“for the sake of Susan, children, house, garden — which caravanserai needed a well payed job to maintain it” (151)). А роль и долг Сюзан — быть координатором семейного механизма, (“hub-of-the-family, the children, the house and the garden — which unit would collapsed in a week without her” (151)). Принципы рациональности оправдывают и потенциальную возможность измены, не допускают выражение гнева, эмоций и предполагают следование предписанным ролям. Лексема *intelligence* и ее производные встречаются в тексте пятнадцать раз; такое же количество и ее синонимов *rational*, *logical*,

¹⁶³ Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. — 304 с.

¹⁶⁴ Там же. — С. 159.

¹⁶⁵ Lessing D. To Room Nineteen. Penguin Book of Modern British Short Stories / (ed.) by Malcolm Bradbury. London: Penguin Books, 1987. — P. 151. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в круглых скобках.

wise, reasonable. Эти лексемы являются структурным элементом, придающим композиции рассказа целостность. Являясь доминантными в семи эпизодах, в которых речь идет о болезненном отрыве главной героини от действительности, они раскрывают и уточняют первое предложение новеллы, в котором высказано предположение о неудаче брака Роулингсов.

Рациональность приводит к полному выхолащиванию духовности и привязанности, отношения между супругами становятся отстраненными и деловыми. Лессинг в весьма ироничном свете представляет брак как механизм, бездушную игру по ролям, в которой актеры легко заменяемы. Как только Сюзан осознает, что ее заменили в качестве любимой, она устраняется и от исполнения других своих ролей. Лессинг показывает, с какой поразительной легкостью и быстротой помощница (“*au pair girl*”), нанятая Сюзан на роль хозяйки (“*mistress of the house*”), смогла заменить ее и в роли матери, и в роли хозяйки. На договорной характер брака указывает также тот факт, что время, на которое Сюзан подбирает замену на роль себя, четко регламентировано: пять дней в неделю с утра и до шести вечера ее функции исполняет Софи Трауб, по вечерам и в выходные Сюзан снова возвращается к своим обязанностям. Смену статуса семейных отношений передает их возмездный характер. Сюзан начинает брать у мужа каждую неделю пять фунтов, словно заработную плату. Это подтверждается также и на лексическом уровне: Мэтью описывается как “*a full-time husband and a full-time father*” (152), тем самым имплицитно указывается на то, что и для Мэтью исполнение роли мужа является работой.

Таким образом, проект современного счастья практически совпадает с идиллическим хронотопом, однако им не является. По-видимому, Лессинг намеренно создает иллюзию возможности существования идиллии в современном обществе, чтобы затем последовательно разрушить ее, показав брак как рациональный договор, некий механизм, бесперебойную работу которого можно обеспечить, лишь неукоснительно соблюдая условия и играя предписанные договором роли. Мы становимся свидетелями болезненного

крушения стереотипов и иллюзий героини, а с ними и разрушения ее «Я». Современная имитация семейно-патриархальных отношений преподносится весьма далекой от идеализации; именно такая сконструированная идиллия ведет к утрате подлинных любви и доверия. Разоблачающей общепринятые представления о супружеском счастье становится горькая ирония Лессинг о цене идиллии: “A high price has to be paid for the happy marriage with the four healthy children in the large white gardened house” (155).

Когда любовь, принимаемая Сюзан за краеугольный камень отношений между супругами, оказывается не нужной, она перестает ассоциировать себя с детьми, мужем, собой прежней, перестает находить себя в пространстве семейного дома. Она не в состоянии вербализовать свои эмоции и чувства — боль, пустоту, разочарование, одиночество, ощущение того, что ее семья превратилась в безжизненную пустыню (“become a desert” (154)). Она пытается отрицать их реальность и правомерность, стыдится их. Разрушая договор о необходимости не только жить, но и думать рационально (“sensible”), Сюзан тяжело переживает неверность мужа, но так и не решается рассказать кому-нибудь о своем состоянии, которое она оценивает как “irrational” (159), “absurd” (160), “utterly ridiculous” (160). “irrelevant, nothing to do with her real good life with her family” (162). Примечательно, что в рассказе возникает образ тюрьмы; в семье героиня ощущает себя узницей, живущей “out a prison sentence” (160) и “never feel free” (161). Объявляя детей, ранее желанные, теперь становятся для нее мучительными, превращаясь в прутья клетки (“human cage of loving limbs” (163)).

Изображенный Лессинг конфликт в сознании героини между необходимостью соблюдать некогда принятый супругами договор о разумном поведении в браке, своего рода «гарант любви», и эмоциональной реакцией на утрату этой иллюзии, повлек за собой драматическую трансформацию ее личности. Этот конфликт во многом отражает ситуацию несоответствия социально предписанной роли женщины переживаемому субъективному женскому опыту.

Лессинг показывает не только крах идиллического мировидения Сюзан, вызванный вполне заурядной изменой, не только разрушительное влияние патриархального порядка на женщину, но также экзистенциальный кризис человека, переставшего понимать, кто он, потерявшего связь с действительностью и близкими. Тем не менее, героиня пытается разобраться в своих мыслях и чувствах, найти себя. Примечательно, что самоидентификация связана у Лессинг с попыткой героини найти себя в пространстве.

В рассказе мы встречаем ряд пространств, в которых оказывается героиня на разных этапах своей жизни: от идиллического пространства respectable дома, где она живет со своей семьей, до полностью обезличенного пространства дешевого отеля, в котором она регистрируется под вымышленным именем. Каждое пространство соответствует определенным социальным ролям и характеризуется различным влиянием на героиню — от подавляющего и деструктивного до исцеляющего и гармонизирующего ее «Я».

При описании псевдоидиллических дома и сада семьи Роулингсов Лессинг избегает использовать лексику, детализирующую пространство. Напротив, мы отмечаем частотность употребления прилагательных *big* и *large*, характеризующих лишь размер, а также белый цвет дома (по-видимому, цвет одиночества и пустоты): “the big married bed in the big married bedroom, big white house” (160), “big beautiful house, the big family kitchen, the large white gardened house” (155), “big home” (156). Подобный лексический выбор, а также простое перечисление компонентов, составляющих основание семьи (супружеская кровать, кухня, сад), говорит о желании представить формально идиллическое как своего рода клише, в котором нет места индивидуальности Сюзан. Свою семейную жизнь она сравнивает со спектаклем, в котором она обязана «играть» (171), а свое истинное «Я», не связанное ролевыми обязанностями и социальными масками жены, матери и хозяйки, Сюзан

добровольно отринула и спрятала на долгое хранение (“in abeyance... in cold storage” (156)).

С момента измены мужа пространство дома перестает быть даже формально идиллическим. Несоответствие образа благополучной жены, матери и хозяйки ее реальному душевному состоянию приводит к внутреннему конфликту и неприятию героиней своей жизни и своей роли. Ранее неотделимая от семейного пространства Сюзан начинает отвергать его и тяготиться им (“found herself reluctant to enter her big and beautiful home” (156)).

На изменение статуса пространства указывает и то, что меняется восприятие сада. Сюзан избегает выходить в сад, она испытывает иррациональный страх и тревогу: “tension, like a panic: as if an enemy was in the garden with her” (157). Там же ей впервые видится демон, материализация ее страхов о собственном помешательстве, иррациональном, дьявольском.

Желание обладать своим пространством вторит желанию Сюзан разобраться в себе. Лессинг продолжает одну из тем эссе Вулф, ее героине необходима «своя комната» и как выражение внутреннего протеста, и как пространство, в котором она не только может находиться в одиночестве, но и быть уверенной, что ее не потревожат. Сначала, пытаясь найти уединение в своем доме, она занимает свободную комнату на верхнем этаже (“the spare room at the top of the house” (162)). Родные Сюзан с пониманием относятся к ее решению, начинают называть эту комнату “Mother’s room”, а на дверь вешают табличку с надписью цветными мелками “Do not disturb”. Вначале они действительно не тревожат Сюзан по каждому пустяку, но вскоре забывают об этом, и эта комната становится еще одной гостиной. Обратим внимание на то, что Сюзан занимает комнату на чердаке, так ее психологический статус (irrational) ассоциируется со статусом, закрепленным за “сумасшедшей на

чердаке”, топосом английской литературы, ставшим известным благодаря работе Гилберт и Губар¹⁶⁶.

Так, частное пространство, инкорпорированное в пространство семьи, не дает Сюзан чаемой свободы. Находясь в “Mother’s room”, Сюзан безуспешно стремится обрести утраченную привычку мыслить здраво, разобраться в своих желаниях и определить планы на жизнь. Любопытно, что здесь она еще более ощущает себя узницей семьи (“even more caged” (163)), чем, например, когда она оставалась в других частях дома. Лессинг акцентирует наше внимание на усилиях Сюзан понять и проанализировать свое состояние как долг: “forced her mind to think about Susan”, “ought to be thinking” (159). Это, безусловно, отсылает к предписываемым обществом моральным обязательствам, накладываемым на женщину¹⁶⁷.

Следующей попыткой разобраться в себе становится «побег» Сюзан в отдаленный уголок Уэльса. Но дикая природа открытого пространства не приносит ей облегчения. Картины суровой безлюдной местности сопровождаются тревожными образами: “mountains and valleys... seemed too low, too small, with the sky pressing down too close” (167). Через образы природы Лессинг передает внутреннее состояние несвободы героини. Родные и домработница звонят ей по очереди несколько раз в день и требуют ее внимания или поощрения, не давая мысленно отрешиться от рутинных обязанностей и удерживая ее на связи с домом. Недостигаемая физически Сюзан, тем не менее, не принадлежит себе и продолжает чувствовать себя узницей (“prowled over wild country with the telephone wire holding her to her duty like a leash” (167)).

Состояние дискомфорта настолько болезненно, что Сюзан продолжает искать свое пространство, «свою комнату», чтобы вне досягаемости запросов своих домашних не ощущать бремя обязанностей (“bondage”), остаться

¹⁶⁶ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition.

¹⁶⁷ Binder C. M. *From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014.

наедине с собой (“be really alone, with no one near” (159), “by herself, no one knowing where she was” (164)). Втайне от всех Сюзан снимает комнату в небольшом тихом отеле в районе вокзала Виктория. Съемная комната и вокзал маркируют состояние трансфера, изменения личности и, одновременно, разрушение пространств контроля (дом, ранее ассоциировавшийся с тюрьмой и клеткой). Съемное жилье и вокзалы — пространства гетеротопические, взламывающие символический негласный регламент социальных институтов¹⁶⁸. Управляет отелем миссис Таунсенд, одинокая вдова, немногим старше Сюзан. Однако за комнаты отеля не взимается почасовая оплата и Сюзан приходится прибегнуть к лжи о своей несуществующей болезни, из-за которой ей необходим частый отдых. Ее смущает непритязательная обстановка, но место оказывается именно тем пространством, какое она искала — “ordinary and anonymous” (164). Оставшись одна в комнате отеля, она испытывает чувство облегчения (“feel pressures lifting off her” (164)). Ее счастливое уединение, однако, нарушает любопытная хозяйка, своеобразный двойник-антипод Сюзан, которая жаждет иметь все то, что отвергает Сюзан и к чему принято стремиться в социуме: дом, достаток, муж и дети. На расспросы хозяйки она не решается признаться в том, что жаждет полного уединения: “wish I was absolutely alone in the world” (165). Но Сюзан еще не смогла окончательно расстаться со своими ролями и масками, она по-прежнему жена преуспевающего мужа и счастливая мать семейства, живущего в большом доме с садом. Комната в отеле миссис Таунсенд становится ложным воплощением анонимности Сюзан.

Новым шагом к по-настоящему безличному пространству становится поиск съемной комнаты, где ей не придется соответствовать каким-либо социальным ролям, либо выдумывать предлог. Сюзан обретает долгожданный покой и гармонию в комнате 19 Паддингтонского отеля низкого пошиба. Обратим внимание, что перед нами снова съемная комната в отеле у вокзала.

¹⁶⁸ Фуко, М. Другие пространства / М. Фуко // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. — С.195.

Именно это место дает Сюзан ощущение умиротворения, присутствия и осознания себя, своей принадлежности пока пустому месту (“emptiness”) для будущего «Я». Хозяин отеля Фред не задает вопросов и не ставит условий; он довольствуется вымышленным именем миссис Джонс, говорящим прежде всего об освобождении Сюзан от социальных ролей и обязанностей, сопутствующих «миссис Роулингс». Впервые в рассказе пространство детализировано, в нем появляется цвет: “The room was hideous. It had a single window, with thin green brocade curtains, a three-quarter bed that had a cheap green satin bedspread on it, a fireplace with a gas fire ... a chest of drawers, and a green wicker armchair” (170). Обилие зеленых предметов в комнате несет намек на успокоение. Несоответствие респектабельности Сюзан и убогости обстановки лишь внешнее. Сюзан сразу проникается симпатией по отношению к безликой комнате, ощущает себя «дома» — “how very much she did belong: the room had been waiting for her to join in” (170). Здесь героиня впервые получает и возможность психологического освобождения от забот: “burden of the big house” (165), “pressure on the brain” (160), “bondage”, “roles of responsibility” (171), и надежду сбросить маску миссис Роулингс и стать собой. Она начинает мысленно избавляться от различного рода обязательств, наложенных обществом на женщину, анализирует традиционные добродетели жены и матери — самопожертвование, необходимость исполнения своего долга, уравновешенность и самоконтроль. “What did she do in the room? Why? Nothing at all <...> She was Mrs. Jones, and she was alone, and she had no past and no future ... For the most part, she wool-gathered — what word is there are for it? — brooded, wandered, simply went dark, feeling emptiness run deliciously through her veins like the movement of her blood” (171).

Полная анонимность и покой во время проведенных часов в комнате 19 дает Сюзан смысл жизни и силы для того, чтобы по возвращении домой вновь входить в привычную для всех роль заботливой матери, внимательной жены и предусмотрительной хозяйки.

Лессинг намеренно изображает кризисную гетеротопию, в которую героине удастся вписать себя в надежде на преображение. Таким образом, комната 19 становится местом «ожидания» и пустоты, дарующим возможность внутреннего развития и самопознания героини. По мнению Рулы Куавас, уединение Сюзан в комнате 19 обеспечивает ей «пространство и время для того, чтобы осмыслить роль женщины в социуме и вне его» (“time and space to review her life and to explore what it is like not to be a Woman or a self-in-society”)¹⁶⁹. Автор проецирует обезличенность пространства, распространенность вымышленного имени миссис Джонс на отрицание героиней всех своих социальных масок и функций, ее стремление стать «ничем», погрузиться в себя. Кроме того, пространство комнаты 19 является исцеляющим, давая героине временное забвение.

Однако все это исчезает, когда муж героини, обеспокоившись регулярными отлучками Сюзан из дома, проводит расследование и обнаруживает ее тайную комнату в Паддингтоне. Теперь Сюзан не только перестает соотносить свое «Я» с комнатой (“several times she returned to the room, to look for herself there, but instead she found the unnamed spirit of restlessness, prickling fevered hunger for movement, an irritable self-consciousness” (175), но и не решается на откровенный разговор о своем состоянии, предпочитая поддержать его версию о собственных любовных похождениях. Мэтью легко принимает объяснение, которое укладывается в представление о продуманной «идиллии» хорошо функционирующей современной семьи, и находит вполне приемлемым познакомиться с предполагаемым любовником Сюзан. Она же попадает в ситуацию, в которой ей вновь требуется подавлять чувства, создавать себе ложную идентичность и надевать маску «современной рациональной жены». Она непереносимо страдает от того, что утратила свою приватность. Не желая лгать самой себе и поступать в соответствии с ожиданиями Мэтью (предъявить

¹⁶⁹ Quawas R. Lessing’s “To Room Nineteen”: Susan’s Voyage into the Inner Space of ‘elsewhere’ // Atlantis, 2007. Vol. 29. Issue 1. — P.117.

несуществующего любовника), Сюзан выбирает окончательный уход в пространство небытия — смерть. Она остается верной своей обретенной идентичности и предпочитает скорее сохранить правду о себе и свое право на автономию, чем жить во лжи, в отчаянии, во власти стереотипов.

Таким образом, в рассказе «Комната 19» Лессинг заявляет об иллюзорности идеи построения семейной идиллии современного брака, о пустоте и обмане, скрывающихся в нем, о неизменности и неизбежности самоутраты внутри патриархальных отношений. Этапы поиска в рассказе маркированы через показ динамики пространственных топосов, дарующих надежду на обнаружение подлинного «Я» героини, или «своей комнаты» (В. Вулф). В гетеротопном пространстве трансфера, безликой комнате привокзального отеля, Сюзан моделирует иную реальность, в которой она свободна от ограничений, сопутствующих «миссис Роулингс», и ломает культурное клише «женщина, жена, мать». Ее новое бытие трансцендентно по отношению к социальным формам репрезентации «Я», а потому ее смерть самым парадоксальным образом становится местом ее реального самообнаружения. Рассказ удивительно точно иллюстрирует развитие пространственной метафоры «своей комнаты» в женской прозе второй половины XX века: будто после его прочтения Элейн Шоуолтер назовет могилу самым радикальным воплощением «своей комнаты» (“The ultimate room of one’s own is the grave”)¹⁷⁰.

2.3 Экзотический топос как метафора изменения «Я»

В ряде рассказов Лессинг возникают пространства, связанные с обретением «Я» в контексте другого, чужого, экзотического опыта, в том числе телесного. Этот опыт проблематизирует устойчивость представлений о собственном «Я» женских персонажей Лессинг. В этом случае смена

¹⁷⁰ Showalter E. A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Bronte to Lessing // Eagleton M. (Ed.). Feminist Literary Criticism. Routledge, 2013. — P.36.

пространственных топосов часто соотносится с познанием себя в другом теле, возрасте, статусе. Такие пространства предстают как «экзотические», связанные с особым опытом понимания собственного изменения.

Фигура юной девушки и молодой женщины является довольно частым образом в рассказах и романах Лессинг, разворачивающихся на африканском континенте (“Martha Quest”, 1952 («Марта Квест»), “Traitors”, 1964 («Предательницы»), “The Old Chief Mshlanga”, 1951 («Старый вождь»), “The De Wets Come to Kloof Grange”, 1951 («Де Веты в Клуф Гранже»)). Эти героини характеризуются более высокой степенью интегрированности в экзотические топосы, чем представительницы старшего поколения. В рассказе “The De Wets Come to Kloof Grange” противопоставляются образы миссис Гейл и миссис Де Вет. Владельцы фермы Гейлы каждый вечер любят великолепным закатом африканского солнца и красотой природы, не покидая при этом пределов своего двора, удобно расположившись в креслах на веранде. Лессинг сравнивает их с театральными критиками, сидящими в ложе и внимательно наблюдающими и оценивающими зрелище (“the pageant presented for them”¹⁷¹). Таким образом, в рассказе веранда представляет собой безопасное место, позволяющее обозреть дикий ландшафт, не изменяя границ своих культурных традиций. Миссис Гейл наслаждается созерцанием ежедневного спектакля природы, однако она боится буйства диких просторов, стремительности рек, естественности природных запахов. В противоположность ей молодая миссис Де Вет предпочитает не проводить время в английском саду и на веранде, а находиться внутри природного топоса. В образах женщин воплотились не только два типа переселенцев, принадлежащих разным социальным кругам (высшее общество и рабочий класс), но и разные модели самовыражения героинь. Искусственность и герметичность колониального мирка, созданного Гейлами, будто лишает женщину способности к внутренним изменениям.

¹⁷¹ Lessing D. The De Wets Come to Kloof Grange in “African Stories”. New York: Simon&Schuster, 2014. — P.103.

В повести «Марта Квест»¹⁷² так же, как и в рассказе «Де Веты в Клуф Гранже», Лессинг обыгрывает маргинальное пространство веранды. Его конфигурация отражает степень проницаемости «Я» для окружающего мира. Здесь веранда как неотъемлемая часть архитектуры колониального дома указывает на «переходное» положение молодой Марты: веранда включает в себя одновременно и части внешнего пространства (садовые элементы), и элементы пространства дома (мебель). Неслучайным представляется то, что в экспозиции «Марты Квест» Лессинг помещает свою героиню на самую дальнюю границу домашнего пространства, на ступеньки, ведущие с веранды в сад. Девушка предпочитает расположиться подальше от болтающих матери и ее приятельницы. Таким образом Лессинг подчеркивает ее инаковость, отсутствие у нее интереса к типично женским темам. Ступени веранды становятся метафорическим выражением ее переходного статуса в отношении возраста, пространства, гендерных ролей. Лессинг намеренно помещает юную Марту на границу между внутренним пространством дома (территория женщин) и внешним пространством (преимущественно мужская территория), так как формально Марта является наследницей патриархальных традиций, но демонстрирует независимость суждений, стремится к самоопределению, о чем косвенно говорит и ее фамилия (Квест).

Рассказ “Traitors”¹⁷³, иллюстрирующий процесс социализации и взросления двух девочек, подтверждает значимость домашнего пространства в формировании гендерной и социальной идентичности. Лессинг показывает неестественность ограничения жизненного уклада женщин домом и садом: маленькие девочки в рассказе стремятся исследовать территорию, лежащую за пределами домашнего пространства, будто предавая традиционную идеологию их белых матерей. Кроме того, изображая девочек в возрасте до пубертатного периода, которые, хоть и играют в диких зарослях, тем не менее выбирают предметом игры дом и традиционные ролевые модели, с ним

¹⁷² Лессинг Д. Марта Квест. / Пер. с англ. Т. А. Кудрявцевой. М.: Иностранная литература, 1957. — 340 с.

¹⁷³ Lessing D. Traitors in “African Stories”. New York: Simon&Schuster, 2014. — Pp. 39–46.

связанные, Лессинг намекает на возможность изменения уготованного им женского опыта (“as they seem to be rehearsing both male and female roles”¹⁷⁴).

В других африканских текстах Лессинг возникают и гораздо более радикальные ситуации перемен, граничащих с эксцентричным поведением и трансгрессией. Так, в рассказе «О мужчине, который не женится» (“The Story of a Non-Marrying Man”, 1972¹⁷⁵) протагонист покидает сообщество колонистов и свой дом ради того, чтобы жить в традиционной африканской хижине среди туземцев с африканской женщиной, носить традиционные для туземцев одежды, иными словами, стать одним из них (“go native”). Образ прежнего дома становится символом культурного порабощения как женщин, так и мужчин. В противовес ему, традиционная африканская хижина предлагает идеологию свободы от потребительской гонки и одновременно подвергает сомнению нормы и ценности колониального общества¹⁷⁶. Однако в разрушении общественных норм Джонни Ворси предстает одиноким эксцентриком, плывущим против течения¹⁷⁷.

Еще более крайней видится внутренняя перемена личности белой женщины в условиях экзотического пространства в романе «Трава поет» (“Grass is Singing”, 1950)¹⁷⁸. С одной стороны, дом, где живет чета англичан-землевладельцев Тернеров, олицетворяет незыблемость власти и традиций белых колонизаторов (к примеру, Мэри требует от слуги-туземца различать блюда для десерта и для соуса). Но, с другой стороны, изначально достаточно скромный без особых примет комфорта дом Тернеров со временем все больше ветшает и превращается в подобие жилища местных (мебель в доме — это

¹⁷⁴ McCormick K. The Child’s Perspective in Five African Stories // Doris Lessing Newsletter. 1985. 9.2. — P. 13.

¹⁷⁵ Lessing D. The Story of a Non-Marrying Man in “African Stories”. New York: Simon&Schuster, 2014. — Pp. 637–650.

¹⁷⁶ Louw P. Domestic Spaces: Huts and Houses in Doris Lessing’s African Stories // Doris Lessing: Interrogating the Times, (ed.) Raschke D., Perrakis Ph.S. and Singer S. Columbus: The Ohio State University Press, 2010. — Pp. 165–182.

¹⁷⁷ Можно сделать вывод на основании интервью, данного Лессинг Рою Ньюквисту, что ей определенно интересны эксцентричные персонажи. Она говорит, что многие британские переселенцы за пределами родной страны становятся эксцентриками, “because of the space they had to move in” (Newquist R. “Talking as a Person” // Putting the Questions Differently, (ed.) Earl Ingersoll. London: Flamingo, 1994. — P.3).

¹⁷⁸ Лессинг Д. Трава поет (оригинальное заглавие “Grass is Singing”). / Пер. с англ. Н. Вуль. Амфора: 2008. — 400с.

покрашенные бочки от керосина; кровать и продавленный диван драпируются той же тканью, которую продают туземцам; в доме отсутствует потолок, отчего лист гофрированной жести, служащий крышей, разогревается днем и создает невыносимый жар) и, по сути, утрачивает черты господского дома. Дискомфортные условия вкупе с постоянным одиночеством на ферме трансформируют личность Мэри, которая до замужества жила в городе и не контактировала с туземцами. С самого начала Мэри постоянно придирается к слугам, требует соблюдения нюансов английского этикета и наказывает их за несоблюдение своих требований. В пространстве дома она ищет опору и таким образом утверждает свою идентичность белой женщины и госпожи. В финале рассказа Мэри проигрывает битву за доминирование своему чернокожему слуге, который постепенно подчиняет ее себе, и их отношения приобретают оттенок патологических. В них пересекается расовая граница и меняются отношения доминирования — подчинения. Теперь черный слуга решает, когда Мэри поесть или что ей надеть, может касаться ее и переодевать. Физическое пространство дома, описанное Лессинг, способствует утрате власти: проржавевшая железная крыша усугубляет и без того нестерпимую летнюю жару в доме, а недостаток места для частного уединения многократно усиливает напряженность, возникшую между Мэри и черным слугой. В романе пространство дома репрезентирует возможность практически немислимого в своей трансгрессии опыта.

Повесть «Лето перед закатом»¹⁷⁹ (“The Summer Before the Dark”, 1973) становится любопытным примером переживания маргинального опыта и метаморфоз героини, инициированных экзотическими, по сравнению с привычной размеренной семейной жизнью в патриархальном английском доме, топосами (нетуристические регионы Испании, комната в отеле, комната в коммунальной квартире). Из женщины, образ которой определен социальными ожиданиями, героиня повести Кейт Браун превращается в

¹⁷⁹ Лессинг Д. Лето перед закатом // Лессинг Д., Апдайк Дж. Лето перед закатом. Давай поженимся. / Пер. с англ. М.:МП «Фирма Арт», 1992. — 384 с.

личность, способную найти подлинное «Я» в опыте переживания телесных изменений, связанных со старением.

Смена экзотических мест и новый опыт общения (городки в испанской глубинке, заграничный конгресс) становятся необходимым этапом для подлинного самообнаружения, понимания ею неизбежных физических изменений (постепенно увеличивающийся пробор седины, западающие щеки, потеря веса), связанных со старением. Неслучайно возникновение и необычных метафор, лейтмотивного образа тюленя (запах рыбы, ассоциированный со старостью) и зеркала.

Повесть имеет кольцевую композицию: последовательная смена топосов, манифестирующих определенные этапы на пути самообретения героини, приводит к возвращению в исходное положение, но уже в другом качестве. В экспозиции мы видим Кейт со вкусом одетой и аккуратно причесанной на лужайке перед собственным домом: даже простое ежедневное чаепитие декларирует предписанную ей роль внутри семейного пространства, исполненного бесконечных забот о его благоустройстве и добровольного служения семейному очагу, детям и мужу.

Но в этот идиллический ландшафт вторгается холодный ветер «смутной тревоги». Это первая эмоция, которую испытывает Кейт, раздумывая о собственном будущем. Ее страх и дискомфорт в связи с приближением возраста зрелости художественно воплощается в ощущении холодного северного ветра: “as if suddenly a very cold wind had started to blow, straight towards her, from the future” (20)¹⁸⁰. Кейт предчувствует грядущие перемены. Но какие? “Nothing much more than, simply, she grew old <...> she could look forward to nothing much but a dwindling away from full household activity into getting old” (8). В романе эти ощущения героини связываются не столько с разочарованием в супружеской жизни (интрижках мужа), сколько с необходимостью найти и признать правду о себе, о неизбежности

¹⁸⁰ Lessing D. *The Summer Before the Dark*. New York: Vintage International. — kindle-edition. — loc. 20. В дальнейшем по главе цитируется это издание с указанием электронных страниц в круглых скобках.

собственного старения.

В начале романа Кейт настойчива в усилиях выглядеть так, как того требует образ идеальной хозяйки дома, жены и матери. Портретные детали костюма весьма красноречивы: в жаркий день, находясь дома, она носит туфли и чулки. Лессинг акцентирует внимание на том, как тщательно она делает прическу, на которой сосредотачивается вся ее энергия и выдумка. Кейт Браун окрашивает волосы в более консервативный каштановый оттенок (здесь возможно неслучайное совпадение с ее фамилией по мужу), хотя природный цвет ее волос темно-рыжий. Она всегда тщательно укладывает волосы в прическу, хотя, будь у нее выбор, предпочла бы носить их распущенными.

Примечательно, что вначале героиня будто бы анонимна: “A woman stood on her back step, arms folded, waiting” (3), “The woman returned to her back step” (4). Лессинг называет ее имя только через несколько страниц, тем самым указывая на типичность и распространенность подобных героинь — “that well-documented and much-studied phenomenon, the woman with grown-up children and not enough to do” (22). Отметим, что местонахождение героини (позади дома у черного выхода, а не перед домом) в буквальном смысле указывает на ее роль в семье. Но в заведенном порядке жизни Кейт, привлекательной и моложавой женщины сорока пяти лет, матери четверых взрослых детей и жены успешного врача, возникает неожиданный сбой: муж и дети разъезжаются на лето, а ей предстоит лишиться на время отпуска привычного пространства дома с его заботами и провести лето, свободно распоряжаясь собой. Ее внутренний поиск (так же, как и поиск Сюзан в рассказе «Комната 19») соотносится с различными пространственными топосами, каждый из которых представляет определенный этап трансформации личности героини¹⁸¹.

Так, в домашнем пространстве Кейт утратила исходную индивидуальность своего «Я», ее жизнь состоит из необходимости потакать

¹⁸¹ Для описания жизненной роли миссис Майкл Браун Лессинг использует значительный объем лексики, которая ранее характеризовала Сюзан Роулингс из рассказа «Комната 19».

желаниям своих детей и мужа. На уровне портретной характеристики дается точное указание на социальное положение Кейт: “her appearance was choice, all exquisite tact, for it was appropriate for this middle-class suburb and her position in it as her husband’s wife. And, of course, as the mother of her children” (9). Кейт не позволяет себе экстравагантности и вольности ни в одежде, ни в прическе.

Семейное гнездо Браунов воплощает незабываемые традиции патриархальной системы, семья проживает в просторном доме с большим садом в удалении от шумного центра города. Великолепие ухоженного сада преподносится как райский топос, исполненный нерукотворной гармонии: “as if man had not planted it, but as if it had chosen to grow into lawns and clumps of lilies, rose arbours and herb patches. The bird sang in it all the year. The wind blew tenderly in it” (12). Брауны горды своим умением все выносить на семейный совет, и все же Кейт не может поделиться своей обидой и разочарованием. Она прячет за вежливой улыбкой тревожащие ее мысли о будущем, за формальными фразами и стремлением рассуждать рационально — боль от предательств мужа и утрату уверенности в нем. Лессинг вносит в описание бытовых мелочей красноречивые детали, будто разрушающие образ идиллии, которая теперь видится дешевой подделкой: например, столик, за которым семья пьет чай, лишь только выглядел как металлический, но на самом деле был почти невесомым и легко мог опрокинуться, если поставить все на один край (“was so light it could be lifted with two fingers, was balanced so that it did not blow over if a weight was put on one side” (9)), а чайные чашки были из пластика — “looked so like china” (9). Предметы быта манифестируют так упорно скрываемые в семье неподлинность жизни и неискренность чувств.

Попыткой сменить обстановку и разобраться в себе становится решение Кейт принять предложение о работе переводчиком на международной продовольственной конференции. Дальнейшие события лета, проведенного в экзотических, с точки зрения привычного уклада домохозяйки, местах (работа переводчиком на международной конференции в Лондоне и Стамбуле, поездка в Испанию с молодым человеком, болезнь в

одиночестве фешенебельной комнаты отеля, жизнь в квартире недавней знакомой), провоцируют изменения в самосознании Кейт.

Вначале кажется, что работа переводчицей дает героине возможность вернуться к той поре, когда она, еще незамужняя и уверенная в своей привлекательности, изучала в Оксфорде литературу и романские языки. Детали портрета — окрашивание волос в цвет, который Кейт предпочитала в молодости, и смена гардероба, — однако не должны вводить в заблуждение относительно легкости этой перемены. В сознание Кейт стучится странный образ из ее необычного повторяющегося сна, в котором ей необходимо нести израненного тюленя к морю.

По признанию самой Лессинг в одном из интервью: «Сны для меня всегда играли важную роль <...> несколькими символами сон может подытожить целую жизнь, а также предупредить нас о будущем» (“Dreams have always been important to me <...> With a few symbols a dream can define the whole of one’s life, and warn us of the future too”)¹⁸². Интерпретация сна о тюлене в работах ряда исследователей неоднозначна. С одной стороны, прием показался тривиальным: «Серия снов о тюлене является слишком предсказуемым и простым приемом, изображающим динамику внутренних изменений Кейт» (“A sequential dream about a seal, a device that becomes too predictable and even prosaic, makes up the rest of Kate’s inner life”)¹⁸³. Впрочем, Р. Беретс обращает внимание на «позитивные изменения онейрического образа тюленя, его рост и развитие» (“positive progression of the dream imagery and the growth and development of the seal”)¹⁸⁴. С другой стороны, исследователи трактуют тюленя как образ, побуждающий Кейт меняться, предпринимать усилия («нести тюленя»). Он становится своеобразным выражением бессознательного: «Сон является не случайным, а основополагающим по отношению к сюжету. Он выполняет две функции:

¹⁸² Raskin J. Doris Lessing at Stony Brook: an Interview // *New American Review*. 1970. № 8. — P.172.

¹⁸³ Rowe M. M. Doris Lessing, *Women Writers*. London: Macmillan Press, 1994. — P. 69.

¹⁸⁴ Berets R. A Jungian Interpretation of the Dream Sequence in Doris Lessing’s *The Summer Before the Dark* // *Modern Fiction Studies*, 1980. Vol. 26. Issue 1. — P. 119.

постоянно мотивирует героиню, и в тоже время, расшифровывает ее бессознательное» (“The dream is not incidental but central to the plot; it acts both as a continuing motivating force for the heroine, and as a commentary from her unconscious on her behaviour”)¹⁸⁵. Дополним мысль Р. Уиттекер предположением о сюжетогенном характере сна героини. Сон о тюлене образует лейтмотивный ряд и возникает в критических эпизодах, имплицитно указывая нерешительной героине на необходимость выбора подлинного «Я», поиска естественной для него среды («моря»). С другой стороны, тюлень и тяжелый рыбный запах, с ним ассоциируемый, возможно, указывают на изменившееся тело уже немолодой Кейт.

Обратим внимание на сопряженность появления онейрического образа с внешними событиями жизни героини и сменой пространственных топосов. Сон метафорически указывает на ориентиры самопознания героини. Впервые она видит сон о тюлене в крошечной пустой комнате, в которой живет во время работы на конференции: “This small box of a room, that had in it a bed, a chair, a chest of drawers, a mirror — yes, this is what she would choose, if she could choose ...she dreamed” (34). Временное жилье Кейт, безликая комната, неожиданно становится для нее идеальным пространством, так как в нем нет вещей, воскрешающих в ее памяти события прошлого; пространство лишено намека на ностальгию и сентиментальность. Пустота комнаты символизирует искомую незаполненность и обнаженность «Я». Кейт полагает, что должна подумать о себе и своем будущем вдали от семьи. «Экзотический» образ тюленя, раненого, истощенного, нуждающегося в помощи, становится проекцией ее «Я». Во сне Кейт несет тюленя «на север», а в реальной жизни она принимает предложение продолжить работу еще на месяц и переезжает в «экзотический» южный Стамбул, где ее комнатой становится точная копия безликой коробки, которую она только что покинула. Однако добросовестное исполнение возложенных на нее обязанностей поразительно напоминает ту заботу, что Кейт проявляла в собственной семье: работа не дает ей искомого

¹⁸⁵ Whittaker R. Doris Lessing. London: Macmillan Publishers, 1988. — P.87.

освобождения от заданности ее роли. Побег в Испанию с молодым мужчиной также не приносит Кейт чаемого самопознания и обретения гармонии. Любовное приключение с Джеффри становится попыткой замены роли верной жены и матери на роль возлюбленной молодого человека. Вместо этого она оказывается в компании мужчины, который переживает душевный кризис и сам нуждается в материнском совете. Лессинг доводит до гротеска невозможность телесного контакта: роман все больше обращается в перспективу выхаживания беспомощного Джеффри, слегшего с непонятной болезнью. В Кейт по-прежнему сильна инерция материнской заботы: “She was unable to switch herself out of the role of provider of invisible manna, consolation, warmth <...> She had been set like a machine by twenty-odd years of being a wife and a mother” (52). В отеле, не решаясь тревожить больного, она проводит бессонную ночь на балконе, приходя к мысли о том, что, возможно, эскапада с Джеффри была ошибочна и ей нужно пожить одной, буквально «для себя» — “to take a room by herself somewhere in London for the months of summer” (107). Она останавливает себя от того, чтобы превратиться в нянюку Джеффри, передоверяет его монахиням и покидает Испанию. Кейт необходимо вновь научиться прислушиваться к себе и своим желаниям, навыку, утраченному за годы служения семье. Этому вторит сон о тюлене, в котором иносказательно подтверждается «ошибочность» шага на пути к подлинному «Я».

Поворотным пунктом для героини становится ее пребывание в респектабельной гостинице в Блумсбери¹⁸⁶, “a cocoon of love and warmth” (151), где она переживает болезнь, связанную скорее с психологическим кризисом, нежели с физическим недугом. Около месяца проводит Кейт в комнате отеля в одиночестве, нарушаемом лишь вышколенным персоналом и уличным шумом, возможно, напоминающим ей о необходимости вернуться к реальной жизни. Кейт чувствует себя больной (“nauseous”, “sick”), теряет в весе, скучает по дому и мужу, плачет или находится в состоянии ступора (“... did not move; and there followed a long, slow, underwater time” (153)). Болезнь

¹⁸⁶ Обращает на себя внимание расположение отеля в районе (Блумсбери), где жила Вирджиния Вулф.

манифестирует кризис, связанный с необходимой трансформацией личности героини. Комната отеля — “a room the size of the smallest bedroom in her home <...> cushions lolled to suggest home, comfort: there was nothing else in the room that was not functional” (152) — становится для героини местом символической смерти старой личности и рождения новой. Роль Кейт кардинально меняется; теперь уже она принимает «материнскую заботу» персонала гостиницы. Внешний облик Кейт за время болезни кардинально меняется; в зеркале она видит незнакомку — “a woman all bones and big elbows, with large knees above lanky calves; she had small dark anxious eyes in a white sagging face around which was a rough mat of brassy hair. The gray parting was three fingers wide. She looked nothing like the pretty cared-for woman of the home in South London” (156).

Недуг провоцирует и весьма болезненный пересмотр патриархальных ценностей материнства: теперь Кейт говорит о нем как об обмане (“a con job”), детей видит монстрами, буквально «поедающими» ее, а весь свой жизненный путь как свидетельство слабоумия (“a form of dementia”), превратившего ее из уверенной молодой девушки в одержимого сомнениями, суетливого и беспокойного человека. В новом облике ее не узнает подруга и соседка, но это не вызывает горечи у Кейт, которая осознала ненужность социальных масок и оставила стремление им соответствовать. Едва поправившись, она съезжает из фешенебельного отеля и снимает за копейки комнату в квартире у девушки по имени Морин.

Примечательно описание новой комнаты Кейт: “The room was small, and had in it a narrow bed and a cupboard. It was many degrees colder than the front of the flat, which was on the south” (183). Лессинг приводит героиню в квартиру, выходящую на северную сторону, что является символическим завершением маршрута самопостижения. Направление движения поиска, заданное серией снов о тюлене (“she must pick it up and walk north, north, always north, away from the sun” (161)), заставляет вспомнить об упоминании «ветра с севера» в начале

романа¹⁸⁷. Лессинг будто ведет свою героиню к месту пробуждения ее личности, точке сборки ее личных экзистенциальных смыслов.

По нашему мнению, квартира Морин представляет собой ярко выраженное гетеротопное пространство: в квартире постоянно происходит смена людей, сама хозяйка квартиры регулярно примеряет на себя различные образы. Кейт находится в пространстве, абсолютно не требовательном ни к ее внешнему виду, ни к ее социальному статусу. Находясь рядом с незнакомыми людьми, пребывая в ситуации почти полной анонимности, Кейт освобождается и от необходимости соответствовать чужим ожиданиям. Она осознанно выстраивает отношения с Морин как с сестрой или подругой (несмотря на то, что та по возрасту годится ей в дочери), что представляет резкий контраст ее материнскому отношению к Джеффри. Общаясь с Морин, Кейт узнает новое о себе. Мучительные колебания Морин в выборе жениха (хиппи, неофашиста или аристократа) помогают Кейт переосмыслить собственное замужество.

В повести отчетливо прослеживается характерный для творчества Лессинг мотив выбора модели женского поведения. Лессинг изображает разные «проекты» женской судьбы. Так, Кейт сначала была домохозяйкой, затем женщиной с потенциальной карьерой, любовницей, и только освободившись от подавлявших ее стереотипов (“invisible chains” (249)), заставляющих женщину играть по определенным правилам (“we should do this, we must do that” (249)), она обретает себя¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Предположим, что Лессинг отсылала к известному положению богов в Древнем Риме (“the Etruscans located the abode of the gods in the north”) и представлениям о том, что обращение к ним предполагает обращение лицом на север (“to face the north was to pose questions”) (Cirlot J. C. A Dictionary of Symbols. London: Routledge New Edition, 1990. — P. 245). Уиттакер, однако, связывает движение в северном направлении с трудным путем личного поиска: “We understand the northward journey to be a metaphor for the pain of self-discovery” (Whittaker R. Doris Lessing. London: Macmillan Publishers, 1988. — P. 89).

¹⁸⁸ Обратим внимание, что в гетеротопном пространстве разыгрываются разнообразные модели женского поведения. Так, юная Морин стоит на пороге выбора: она изображена чрезмерно привязанной к сверхженственному образу в манере одеваться, что свидетельствует о ее стремлении быть объектом мужского внимания. Образ Морин — птички в клетке из сновидения Кейт — говорит о несвободе женского сознания от социальных установок. По-настоящему свободной женщиной в романе изображает Лессинг подругу и соседку Кейт Мэри Финчли. Она — полный антипод Кейт; живет, не оглядываясь на общественное мнение, изменяет мужу, без пиетета рассуждает о детях, подчиняется лишь собственным желаниям. Возможно, Лессинг намеренно доводит до крайности образ раскованной Мэри, отличительной особенностью которой

В этой связи особое значение приобретает лейтмотивный образ зеркала, выступающий в функции социальной репрезентации «Я» героини. Оно передает все видимые изменения, происходящие с Кейт: от образа холеной домохозяйки из буржуазного пригорода до странной худой старухи с седыми волосами. В начале повести героиня использует зеркало так, как если бы оно отражало взгляд других; оно нужно ей, чтобы убеждаться в их любви или одобрении: “For years Kate, who spent the requisite amount of time in front of many different mirrors, had been able to see exactly what *he* was seeing, when his face was close above hers. Oh it was all so wearying, so humiliating ... had she really spent so many years of her life ... in front of a looking glass?” (178). Позже Кейт с горечью отмечает, что долгие годы ограничивалась лишь отдельными выражениями лица, в основном, доброжелательными улыбками и выражением готовности сглаживать любые углы. В финале повести Кейт, теперь равнодушная к общественному мнению, перестает искать подтверждения своей ценности в «оптике» зеркала. В квартире Морин она впервые сама определяет свой образ: “... a thin monkey of a woman <...> her hair tied into a lump behind her head” (184), задаваясь вопросом, не остаться ли ей в ее нынешнем облике насовсем: “What an interesting idea!”. Таким образом, зеркало отражает превращение Кейт из женщины, стремящейся соответствовать общественным ожиданиям, в личность, воспринявшую свое старение как выражение обретенной ею индивидуальности.

На наш взгляд, образы зеркала и тюленя формируют основную смысловую оппозицию в повести. Если лейтмотив зеркала последовательно развивает идею отказа от социальной маски, то лейтмотивный образ тюленя внушает образ подлинного «Я», находимого в новом теле. Если в начале романа тюлень слаб, обезвожен, истощен, то в финале — здоров и свободен в стихии моря.

становится нечувствительность к навязываемому обществом комплексу вины за любые действия, — “Nothing has taken on Mary. She hasn't any sence of guilt — *that's* the point” (248).

Примечательна дискуссия вокруг финала: Гейл Грин в своей интерпретации отмечает возвращение тюленя в естественную среду как победу (“a kind of triumph”¹⁸⁹) и проводит параллель с возвращением внутренне изменившейся Кейт в семью. Но именно это финальное возвращение расценивается феминистскими критиками как поражение¹⁹⁰.

Как представляется, мысль Лессинг не лишена иронии. Несмотря на полный трудностей путь на север, во сне путешествие Кейт оканчивается на фоне весеннего пейзажа, вызывающего у нее почти экстатические чувства. Лессинг акцентирует внимание на том, каким Кейт видит солнце (“a large, light, brilliant, buoyant, tumultuous sun that seemed to sing” (267)), будто настраивая на то, что последующее возвращение героини домой будет освещено «радужными надеждами». Но это заблуждение, ибо читатель помнит о названии романа «Лето перед закатом».

По нашему мнению, окончание серии снов о тюлене означает готовность Кейт к пониманию себя в своем новом теле, изменившемся, но исцелившимся. Маркером ее внутренних перемен становится цвет волос. Поседевшей, принявшей себя и свой возраст, возвращается домой Кейт Браун: “But now she was saying *no*: no, no, no, No: a statement which would be concentrated into her hair” (270).

Проведенное исследование позволяет прийти к следующим выводам:

- Рассказы и повести Дорис Лессинг, в центре которых оказывается вопрос о женском опыте самопознания, продолжают основные темы, прозвучавшие в интеллектуальной и художественной практике писательниц начала века. В плане преемственности эмблема комнаты как женского пространства в произведениях Лессинг проявляет себя в обоих выделенных нами ранее смыслах: в случае включения женщины в патриархальное пространство с привычными ролями оно становится пространством *узничества*; в случае обретения «своей комнаты» —

¹⁸⁹ Greene G. Doris Lessing: The Poetics of Change. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. — P.125

¹⁹⁰ Lefcowitz B. Dream and Action in Lessing’s The Summer Before the Dark // Doris Lessing Newsletter. Brooklyn College Press, 1979. Vol. 3. Issue 2. — Pp.107–120.

- творческим топосом (кабинет, место для письма) или топосом, дарующим надежду на самообретение «Я»;
- Вместе с тем, в присущей Лессинг провокационной манере, многие феминистские идеи и/или психологические состояния, переживаемые героиней, предстают в крайне заостренном виде. Патриархальное пространство дома намеренно воссоздается как «идиллический хронотоп» (М. Бахтин) только для того, чтобы быть показанным в его исторической и фактической несостоятельности, превращенным в ложную идиллию. С другой стороны, обретение «своей комнаты» героинями Лессинг имеет отчетливый контекст эскапизма, подчас болезненного стремления к анонимности, одиночеству, полному разрыву с социально одобренными ролями и даже самоубийству.
 - Для Лессинг характерно моделирование, а также со- и противопоставление разных моделей женского социального поведения — от традиционных патриархальных до современных ей форм более раскрепощенного положения женщины в 1950–1970 гг., все из которых преподносятся писательницей в контексте культурных и гендерных стереотипов. В противовес им возникает новое прочтение «своей комнаты». Ей становится пространство трансфера, гетеротопное пространство (М. Фуко), максимально лишенное знаков причастности какому бы то ни было порядку (комнаты привокзальных отелей, больничная палата, съемное жилье, коммунальная квартира, веранда и пр.). Именно такое, формально пустое, место ожидания нового опыта опознается как свое, дарующее надежду на обретение подлинного «Я».
 - Таким образом, Лессинг не ограничивает себя исключительно критикой патриархального общества, но заостряет экзистенциально-психологическую проблематику своих рассказов, выводя ее на первый план и подчиняя ей сюжет, как правило, связанный с поиском самообретения героини. Этот путь к себе часто сопровождается динамикой сменяющих друг друга пространственных топосов. Более

того, у Лессинг возникает важнейшее философско-психологическое измерение «Я»: оно может быть связано с памятью и забвением, тотальным чувством причастности и отчужденности, принятием себя через неизбежный опыт старения.

ГЛАВА 3. ОБРАЗ КОМНАТЫ И РЕВИЗИЯ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ПОРЯДКА В РАССКАЗАХ ФЭЙ УЭЛДОН

Автор коммерчески успешных романов, рассказов, сценариев, критических очерков, а также произведений для детей, Фэй Уэлдон считает себя в первую очередь хроникером изменений, происходящих в жизни современных женщин. Взлет популярности Уэлдон совпал с пиком второй волны феминизма в 1970-е гг. Темы, затронутые писательницей, связаны с женским опытом, проживаемым обычной женщиной («традиционный опыт, укорененный в заботе о детях, стирке, совершении покупок ... и остальных хлопотах, которые поглощают женщину»¹⁹¹), и облечены в форму увлекательных женских историй, которые сделали доступными для понимания широкой аудиторией женщин ключевые идеи теории феминизма. Обозреватель *The Times* Мэлвин Мэддокс уверяет, что без произведений Уэлдон все труды теоретиков феминизма, таких как Кэйт Миле, Жермен Грир и Бетти Фридан, попросту остались бы абстракцией¹⁹².

Период ее творческой деятельности начинается в 1967 году. На настоящий момент среди произведений, написанных Уэлдон, двадцать романов, пять сборников коротких рассказов, критические очерки, посвященные женскому вопросу. Признание к писательнице пришло в 1979 году, когда ее роман «Праксис» (“Praxis”, 1978) был выдвинут на премию «Букер». Тогда британские критики всерьез заговорили о молодой писательнице как о способном и оригинальном прозаике. Но, несмотря на то, что писательница не раз получала престижные премии, ее имя вошло в авторитетный “A Reader’s Guide to the Twentieth-century Novel” (ed. by F. Kermode), а эссе и рассказы Уэлдон украшают сборники лучших произведений английских писателей последних десятилетий (“The Penguin Book of Modern Short Stories” (ed. By M. Bradbury)), проза Уэлдон, в особенности короткая, недостаточно исследована как в России, так и на Западе.

¹⁹¹ Цит. по Dowling F. *Fay Weldon’s Fiction*. Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1998. — P.19.

¹⁹² Ibid.

В отечественной гуманитаристике отсутствуют критические работы, целиком посвященные творчеству Фэй Уэлдон¹⁹³, хотя сами тексты Уэлдон появлялись в переводах на русский язык¹⁹⁴. Также российскому читателю до сих пор не удавалось познакомиться с малой прозой писательницы¹⁹⁵. На русский язык переведены лишь некоторые из рассказов Уэлдон из сборника «Наблюдаю себя, наблюдаю тебя» (“Watching me, watching you”, 1981), вошедшие в сборник «Подруги» (вышедший в издательстве «Радуга» в 1985 году). Отдельные рассказы писательницы попали в фокус исследовательского интереса с точки зрения их ритмической организации (Сергеева)¹⁹⁶ и наблюдений над отдельными пространственными топосами (Бочкарева, Графова)¹⁹⁷.

Проза Уэлдон находится на пересечении литературной традиции и словесности феминистского толка, и оттого усиливается ее провокационный и подрывной характер. Она разрушает принятые жанровые каноны и остроумно деконструирует понятие женщины, закрепленное господствующими культурными практиками. Гиноцентрические темы, такие как материнство, воспитание детей, брак, супружеская жизнь, секс, измена, развод, самореализация женщины, не теряющие своей актуальности в наши дни, Уэлдон трансформирует в яростную феминистскую сатиру.

¹⁹³ Небольшое предисловие Н. Коневой к изданию Подруги: Роман. Рассказы. Пер. с англ./ Предисл. Н. Коневой. М.: Радуга, 1985. — 376 с. — С. 3–18. и несколько заметок, посвященных обзору ее романов в литературно-критическом информационном сборнике «Современная художественная литература за рубежом» (Конева Н. Фэй Уэлдон. Академия Г. Шрапнеля // Современная художественная литература за рубежом. М., 1988. Вып. 2. — С. 25–28; Конева Н. Фэй Уэлдон. Клоны Джоанны Мэй // Современная художественная литература за рубежом. М., 1990. Вып. 4. — С. 31–33.; Васильева И. Фэй Уэлдон. Жизнь и чувства людей // Современная художественная литература за рубежом». М., 1988. Вып. 6. — С. 28–30).

¹⁹⁴ На русском языке опубликованы романы и эссе: «Подруги» (1985), эссе «Письма к Алисе, приступающей к чтению Джейн Остин», вошедшее в сборник «Эти загадочные англичанки» (1992) «Сестрички» (1996), «Сердца и судьбы» (1993), «Расщепление. Беда» (2000), «Ожерелье от Булгари» (2003), «Жизненная сила» (2004), «Худшие опасения» (2004), «Жизнь и любовь дьяволицы» (2005), «Декамерон в стиле спа» (2009), «Ненавижу семейную жизнь» (2010).

¹⁹⁵ Уэлдон — автор пяти сборников рассказов: “Watching Me, Watching You” (1981), “Polaries: And Other Stories”(1985), “Moon Over Minneapolis” (1991), “Wicked Women” (1995), “A Hard Time to Be a Father” (1998), “Nothing to Wear and Nowhere to Hide” (2002).

¹⁹⁶ Сергеева Ю. Ритм в структуре современного короткого рассказа (на материале произведений Фэй Уэлдон и Анни Сомон). Автореферат дис. ... кандидата филологических наук / Моск. гос. обл. ун-т. Москва, 2008.

¹⁹⁷ Бочкарева Н., Графова О. Хронотоп парикмахерской в рассказах Ф. Уэлдон «Подводя итоги» и А. С. Байетт «Лодыжки Медузы». Мирская литература в контексте культуры. Пермь. 2011. № 6. — С. 195–199.

На первый взгляд, Уэлдон может показаться автором, пишущим ради коммерческого успеха и популярности, о чем свидетельствуют доступный стиль письма, обращенный к широкой аудитории; круг тем, сфокусированных на женском вопросе; ирония и юмор в произведениях писательницы.

Парадоксально, но создавая роман, кажущийся принадлежащим к популярной литературе, Уэлдон при этом ломает канон романтического женского романа, в котором смысл сюжетных перипетий ограничен поиском возлюбленного, а венцом сюжета является брачный хэппи-энд. Популярность прозы писательницы прежде всего основывается на сатирической инверсии классического сюжета. В рассказах Уэлдон не описывает романтические отношения до брака, но делает его стартовой позицией, точкой отсчета для женской судьбы, а не ее итогом. Она дает точный сатирический портрет современной семьи и провозглашает крах перспектив брака. В мемуарах “Auto da Fay” (2002) и “What makes Women Happy” (2006) писательница придерживается мнения, что биологическая природа женского пола детерминирует дальнейшую жизнь женщины; здесь Уэлдон выступает как внимательный к фактам социолог и культуролог. Но именно художественное творчество, и в особенности остросюжетные рассказы, выражают в большей степени позицию автора, а вымышленные героини Уэлдон, которая часто прибегает к изображению современных ей женских типажей¹⁹⁸, оказываются способными изменить существующий порядок вещей и подорвать власть патриархальных практик.

Неоднократно в своих интервью Уэлдон признавалась в том, что источником для ее письма становилось возмущение несправедливым отношением к женщинам со стороны общества¹⁹⁹. Факты дискриминации женщин, описанные Бетти Фридан в «Загадке женственности» (1963), Жермен

¹⁹⁸ Например, в романе «Расщепление» Уэлдон ярко изображает несколько женских типажей, временно населяющих сознание героини.

¹⁹⁹ Вместе с тем, следует отметить, что многие произведения Уэлдон имеют под собой биографическую основу. Ранние работы писательницы опирались на сложный личный опыт взросления в семье без отца и годы нужды. Решимость родить ребенка вне брака и начать успешную карьеру писательницы опирались на феминистские воззрения и стремление изменить взгляды на положение женщины своим личным примером, деятельностью романиста и публициста.

Грир в «Женщине-евнухе» (1970), Кейт Миле в «Политике пола» (1969), перекликаются с темами, поднятыми в романах Уэлдон: «Шутка толстушки» (“The Fat Woman’s Joke”, 1967), «Подруги» (“Female Friends”, 1975), «Наедине с женщинами» (“Down Among the Women”, 1971). Так, например, Уэлдон предлагает переосмыслить положение незамужней женщины, которое не должно расцениваться как «смертный грех»²⁰⁰.

Уэлдон не только создает художественный манифест новых ценностей и нового взгляда на роль женщины. Благодаря мастерскому владению повествовательными стратегиями (среди которых смена фокуса наррации, полифония повествовательных голосов, показ расщепления сознания героини, использование несобственно-прямой речи, введение внутренних монологов, характеризующихся своеобразной техникой самоувещевания, и др.) ей удается создать сложный социальный портрет героини Уэлдон, который оказывается психологически достоверным. С другой стороны, Уэлдон изобретательна в средствах, позволяющих ей декларировать значимые для нее феминистские принципы. Именно поэтому мы часто находим у нее неожиданные для художественного текста обращения “Listen!” и другие побудительные предложения; вставки-списки, напоминающие отчеты, расшифровку счетов и пр.; графическое выделение отдельных эпизодов текста на странице. Согласимся с мнением Хаффендена о том, что подобная графическая организация текста на визуальном уровне усиливает значимость содержания (“If you wish to give something emphasis, you surround it by space”) и привлекает внимание к текстам Уэлдон как текстам манифестирующего характера, избавляя их от иллюзии реалистичности²⁰¹. Подобное оформление и стиль письма, возможно, следствия профессионального опыта, приобретенного Уэлдон во время работы копирайтером в рекламном агентстве. В одном из своих интервью писательница говорит о том, что ее абзацы представляют собой “filmic frames”, и каждый предлагает “a thought”.

²⁰⁰ Maddocks M. Mothers and Masochists. Time, February 26, 1973. — P. 56.

²⁰¹ Haffenden J. Novelists in Interview. London: Methuen, 1985. — P. 320.

Уэлдон признается, что даже пунктуация в ее текстах служит призывом к читателю мыслить критически — “to have an opinion”²⁰².

Узнаваемая остроумная манера письма Уэлдон также вызвала к жизни понятие *Weldonesque*²⁰³ — повествование, в центре сюжета которого оказываются странные, зловещие, раздражающие и, вместе с тем, неоднозначные и поучительные происшествия. Вспоминаются слова рассказчика из романа «Помни обо мне» (“Remember me”, 2003): “Everything has meaning”²⁰⁴.

Так, для Уэлдон вовсе не случайно то, что в рассказах «Поломки» (“Breakages”, 1978) и «Список подарков к Рождеству» (“Christmas Lists”, 1983) только после ревизии счетов и налаживания быта возникает возможность откровенного разговора с партнером и надежда на понимание между супругами. Эмоциональная зависимость и боязнь повторить несчастливую судьбу матери мешают героиням обрести свой голос и настоять на своих правах. В рассказах «Человек без глаз» (“Man with No Eyes”, 1977) и «Выходные» (“Weekend”, 1978) героини работают, имеют личный доход и финансовую независимость, но, тем не менее, находятся под влиянием тиранических требований своих мужей и испытывают не проходящее чувство вины оттого, что не могут соответствовать их представлениям об идеальной жене. Символичной представляется игра в Монополию, за которой проводит каждый вечер семья из рассказа «Человек без глаз». Муж постоянно выигрывает, Миннит обычно проигрывает, платит штрафы и пропускает ходы. За право работы в реальной жизни героиням рассказов «Человек без глаз» и «Выходные», Миннит и Марте, приходится оплачивать коммунальные счета, а также вносить свою долю в оплату отдыха и развлечений. Им нужно вести себя так, чтобы супруг не заподозрил перемены в семейном укладе и не изменил свои обычные привычки оттого, что жена работает и располагает меньшей возможностью посвятить себя домашним заботам по сравнению с

²⁰² Цит. по Dowling F. Fay Weldon’s Fiction. Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1998. — P.18.

²⁰³ Barreca R. (Ed.) Fay Weldon’s Wicked Fictions. UPNE, 1994. — P.3

²⁰⁴ Ibid. P.3

неработающими женщинами. Однако распределение домашних обязанностей и личного времени между двумя работающими супругами далеко от паритетного. В отношении практик викторианской эпохи Кристиана Биндер замечает: «Если занятия отца семейства предполагали полное распоряжение временем, то время матери всегда ценилось меньше»²⁰⁵. Несмотря на все социально-политические завоевания женщин, столетие спустя общество по-прежнему закрепляет лишь за женщиной заботу о супруге и детях, исполнение домашних обязанностей, что сводит наличие ее свободного времени к нулю. Примечательно, что вслух протест существующим порядком вещей героини произнести не решаются. Возражения супругам преподносятся в форме внутреннего монолога, не способного разрешить конфликт.

В рассказах Уэлдон мы находим множество примеров неравенства между полами. Так, в рассказе «Полярис» (“Polaris”, 1978) автор подчеркивает различия между жизнью мужчин, несущих службу на подводной лодке, и женщин, оставшихся на берегу. Фаллический образ подводной лодки подчеркивает мужественность исполняемой функции воинов и защитников — “to finish off the world”²⁰⁶, “protecting British women and children”²⁰⁷, женщинам же уготована незначительная и практически обывательская роль, подчеркивающая вторичность статуса женщины в обществе (“to love ... husband, and walk dog, and get on with [my] life”²⁰⁸). Ирония рассказа в том, что, в сущности, жизнь на корабле изображается как гастрономический круиз. Изысканное корабельное меню содержит “home-made ravioli, *tarte aux poires* and chicken *a l’aile* — chicken stuffed with twenty heads of garlic, and simmered in stock”²⁰⁹, в то время как жизнь героини Мэг, беременной, имеющей множество неоплаченных счетов, живущей в ожидании возвращения мужа на холодном берегу Северного моря, полна трудностей и лишений.

²⁰⁵ Binder C. M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P.138.

²⁰⁶ Weldon F. Polaris in “Polaris and Other Stories”. London: Hodder and Stoughton, 1985. — P.29.

²⁰⁷ Ibid. P. 30.

²⁰⁸ Ibid. P. 35.

²⁰⁹ Ibid. P. 55.

Очевидно, что уход героини рассказа «Ангел, воплощенная невинность» (“Angel, All Innocence”, 1977) из дома читается как протест против мужского доминирования и зависимости от губительных взаимоотношений, разрушающих личность женщины. Но Уэлдон предлагает и другие формы протеста: в рассказе «Прелести Франции, или Ужасы дороги» (“Delights of France or Horrors of the Road”, 1984) героиня по необъяснимым с точки зрения медицины причинам теряет возможность ходить и, как следствие, перестает сопровождать в путешествиях своего мужа. Любопытно, что она, при всех видимых читателю нелицеприятных поступках ее мужчины, отказывается признать его эгоизм и вину, находя его поведению миллион оправданий. Тем не менее, паралич героини имплицитно указывает на протест, подавленные эмоции гнева, страха, недовольство своим положением, нежелание мириться со своей судьбой.

Уэлдон подвергает яростной критике и создаваемый мужчинами образ идеальной женщины. Наиболее ярко это воплощено в рассказе «Священные камни» (“Holy Stones”, 1979), в котором герой женится на девушке, удовлетворяющей всем его возможным требованиям (молодая, привлекательная, богатая, известная) и даже соответствующей его противоречивым запросам (занимается спортом, не потея при этом, обладает способностью загорать не обгорая, умная и начитанная, но не в большей степени, чем он), и обнаруживает, что он не включил в свой список пожеланий к жене весьма важный для него пункт — отношение к религии. Именно он и становится причиной разногласий, ибо супруг испытывает отвращение к религии, а его избранница искренне верит в бога. В своей гротескной комедии о непомерном мужском тщеславии и эгоизме Уэлдон создает неразрешимое противоречие: для героя невозможно хранить верность женщине, для которой объект для поклонения — не муж (“worshipped strange gods instead of her husband” — «вместо мужа она поклонялась странным богам»²¹⁰).

²¹⁰ Ibid. Loc.1185.

Еще одним стереотипом, которым наделяет женщину патриархальная идеология, является женская предрасположенность к истерикам, нервным срывам и нестабильным состояниям на грани сумасшествия. Как известно, в течение девятнадцатого века женское тело интерпретировалось как противопоставление мужскому эталону; считалось изменчивым и алогичным («непредсказуемый источник умственной и физической нестабильности»²¹¹). Женское начало связывалось с естественным, природным, телесным, переменчивым, не могущим быть объясненным с точки зрения логики («находится на стороне иррациональности, молчания, природы и тела»), в то время как мужское начало «располагается на стороне логики, дискурса, культуры и разума»²¹². Однако, исследуя биографии викторианских писательниц, К. Биндер находит подтверждение тому, что проблема женского недуга на самом деле носит социокультурный характер²¹³.

В своем труде «Женская болезнь: женщины, сумасшествие и английская культура, 1830–1980» (“The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980”, 1987) Элейн Шоуолтер исследует весьма распространенную культурную ассоциацию женщин с сумасшествием. Она подчеркивает, что за многочисленные репрезентации женщин как душевнобольных в ответе социальные практики, в частности, традиционно подчиненные роли дочери, матери, жены; предписываемые этим ролям стандарты поведения; а также общепринятые практики психиатрической помощи, ориентированные на авторитетную мужскую точку зрения²¹⁴. Например, рассказ «Танцы для душевнобольных» (“Down the Clinical Disco”, 1985) является показательным примером дисциплинарной практики, имеющей целью воспитать необходимые «женские» качества, такие как покорность,

²¹¹ Binder C.M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P.105 Перевод наш — М.Б..

²¹² Showalter E. The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980. New York: Pantheon Books, 1985. — Pp. 3–4.

²¹³ Binder C. M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P. 93.

²¹⁴ Showalter E. The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980. New York: Pantheon Books, 1985. — 312 p.

желание угодить противоположному полу, демонстрировать хорошее настроение. Героиня попадает в госпиталь для душевнобольных преступников, признавшись в намеренном поджоге помещения, в котором работала. У нее была возможность выдать это происшествие за случайное и непреднамеренное, но, пережив предательство мужа и матери, она стала равнодушной к своей судьбе. Несмотря на то, что действие происходит в конце XX века, госпиталь Broadmoor предстает страшным местом, применяющим «передовые» технологии лечения XVIII–XIX веков, где облаченные властью сотрудники подвергают издевательствам и унижениям пациенток-женщин. Автор указывает также и на тот факт, что лечение мужчин отличается: им доступны разные виды досуга: “rehabilitation programmes, ping-pong, carpentry”²¹⁵, условное право на выбор (“to choose the video”²¹⁶). Женщин обучают быть «женственными», требуют испытывать желание вернуться назад к мужу, несмотря на горести, причиненные ей супругом (“a proper woman wants to go back to her husband, even though he’s her little sister’s father”²¹⁷), сдерживать эмоции, скрывать следы депрессии или недовольства – “smile, smile, smile”²¹⁸. Обращает на себя внимание тот факт, что при обращении к душевнобольным обоих полов Уэлдон показывает гендерное неравенство между мужчинами и женщинами, заключающееся в стратегиях «лечения».

Женские образы, связанные с сумасшествием, могут дополнить образы Уэлдон, связанные с потусторонними, якобы дьявольскими силами. Иронично и зло обыгрывает Уэлдон образ женщины как истерички, сумасшедшей, исчадия ада, ведьмы, готического призрака. Не случайным представляется тот факт, что некоторых героинь рассказов («Человек без глаз», «Выходные», «Ангел, воплощенная невинность») мужья стараются убедить в их

²¹⁵ Weldon F. Down the Clinical Disco in “Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition. — loc.1632.

²¹⁶ Ibid. Loc. 1633.

²¹⁷ Ibid. Loc. 1641.

²¹⁸ Ibid. Loc. 1644.

собственной неадекватности, нерациональности, склонности к истерикам и фантазиям.

Вместе с тем, Уэлдон ясно дает понять, что эти проявления являются прямым следствием протеста. В рассказе «Почему она это сделала?» (“Why Did She Do That”, 2015) героиня на людях падает перед мужем на колени в мольбе прекратить изводить ее своими постоянными придирками, в сущности, демонстрируя пресловутое «истерическое поведение». Марта из рассказа «Выходные» не может сдержать слезы при известии о том, что у ее дочери начались месячные и она вступает на «женский» путь. Вслед за К. Биндер мы считаем, что подобные манифестации эмоций говорят о непринятии женщинами своей роли, «подвергают сомнениям современные концепции идентичности»²¹⁹.

Уэлдон не без сарказма противопоставляет приторные «прелести» положения замужем и суровую правду двойной жизни, с которой сталкиваются героини, совмещающие роли идеальной жены и работающей женщины, все устремления которой должны быть направлены на процветание семьи и дома (“... husband, child and home. A new electric stove is one of her rewards”²²⁰).

Экономическая подоплека подавления женщин в браке возникает во многих рассказах Уэлдон. Любопытным представляется тот факт, что героиням, облаченным в «ангела дома», приходится часто лгать и выкручиваться. Дэйдра («Повреждения») прячет от мужа испорченные вещи в шкаф, Миннит («Человек без глаз») скрывает от мужа покупку кемпингового оборудования для отпуска и стоимость купленного плаща, Марта («Выходные») вынуждена утаивать свои эмоции и чувства. Мы согласимся с Губар и Гилберт в том, что женщина в патриархальном каноне порабощена — «презренное и ‘душевнобольное’ создание, скорее рабыня нежели ангел», ее

²¹⁹ Binder C. M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women's Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P. 91.

²²⁰ Weldon F. Praxis. London: Coronet Books, 1980. — P. 223.

поведение обусловлено необходимостью выжить в патриархальном режиме

221

В рассказах Уэлдон мы обнаруживаем значительное количество пространственных образов, при помощи которых писательница выражает протест против типажа, обусловленного набором исполняемых ролей; заявляет о новом взгляде на положение и роль женщины и выступает как социолог, исследующий отношения в семье и обществе. В рамках нашего исследования мы обратимся к характеристике предметной изобразительности пространств, в которые попадают героини Уэлдон. Жизненные пространства героинь становятся красноречивыми знаками художественной концепции, отражающей разрушительное воздействие брачных и семейных обязательств на женскую идентичность. Не случайно такой живой интерес Уэлдон вызывает сюжет, в котором жена и хозяйка, исполняющая роль «ангела дома», желает покинуть его удушливую атмосферу мнимой идиллии брака. Как социолог и полемист Уэлдон работает с ключевыми метафорами «ангела дома» и «сумасшедшей на чердаке».

В рассказе «Нож для Манго» (“A Knife for Cutting Mangoes”, 2000) Хлоя, хозяйка красивого и элегантного дома, в котором присутствуют все приметы материального комфорта и роскоши (шелковые простыни с кружевом ручной работы, раритетные люстры и др.), без предупреждения оставляет его, мотивируя свой поступок тем, что семейные отношения и быт подавляли ее (“she didn’t want anything of the past: she wanted to start again: she was desperate to have a new life, she couldn’t be her true self while married to him”²²²). Подобный эпизод находим в рассказе «Поломки», героиня которого делает попытку уйти, оставив мужа и стабильную, но безрадостную жизнь дома (“would be happier anywhere in the world but here”²²³). Героини рассказов «Выходные» и «Человек

²²¹ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition. — loc.6444.

²²² Weldon F. *A Knife for Cutting Mangoes* in “Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition — loc. 2769.

²²³ Weldon F. *Breakages* in “Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition — loc. 1100.

без глаз» в действительности убеждены в том, что рабочее пространство более «человечно» по отношению к ним, нежели домашнее: для Миннит придирки и недовольство ее мужа Эдгара были источником постоянного напряжения (“Compared to Edgar and home, anyone, anything was easy”²²⁴), а Марта признается, что работа не вынуждает ее демонстрировать хорошее настроение, как того требовал от нее муж — “She didn't have to smile at it. She just did it”²²⁵.

Наше внимание привлёк рассказ «Дымящие трубы» (“Smoking Chimneys”, 2001). В нем изображен богатый викторианский особняк, в котором на Рождество собирается большая семья. Удивительно описание пространства, в котором все противоречит традиционным представлениям о семейном празднике и праздничной атмосфере. При входе в этот дом гостя сразу же отмечает шум (“what Babel”); многочисленные рождественские украшения, отличающиеся отсутствием стиля и цветовой сочетаемости, но красноречивым знаком семейного дискомфорта является то, что все каминные дымоходы дымят внутрь дома, в буквальном смысле олицетворяя удушливый характер патриархального порядка, в котором нет гармонии (“order...symmetry...apparent purpose” (2892)²²⁶).

Фэй Уэлдон по-разному изображает связь между героинями и пространством, в котором они оказываются. На примере трех исследуемых ниже рассказов мы обозначим их специфику. В рассказе «Поломки» (“Breakages”, 1976) героиня остается верна своей роли «ангела дома», тогда как в рассказе «Выходные» (“Weekend”, 1978) героиня совмещает две ипостаси — она одновременно и «ангел дома», и работающая женщина. К ней применимо наблюдение, данное К. Биндер в отношении специфической вины, испытываемой женщиной, «раздираемой противоречиями — неспособной забыть привычные модели поведения, испытывающей чувство вины, когда

²²⁴ Weldon F. The Man with No Eyes in “Mischiefs: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition — loc. 733.

²²⁵ Weldon F. Weekend in “Mischiefs: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition — loc. 1383.

²²⁶ Ibid. Loc. 2892.

преследует личные цели, и не способной разрешить этот эмоциональный конфликт»²²⁷. В третьем рассказе — «Ангел, воплощенная невинность» (“Angel, All Innocence”, 1976) — героиня Энжел (Angel) навсегда покидает пространство дома. Неслучаен выбор ее имени: Энжел — это «ангел дома», она отвергает предпосланную роль и порывает с традицией покорности.

3.1 Патриархальное пространство и бунт вещей в рассказе «Поломки» (“Breakages”)

В соответствии с исследованиями Гилберт и Губар, культурный образ «сумасшедшей на чердаке» представляет собой экспликацию в литературных произведениях подлинных женских чувств, мыслей и желаний, идущих вразрез с определением женщины, предлагаемым патриархальным дискурсом. С одной стороны, в обществе по-прежнему господствует социально одобренная культурная модель «ангела дома», следуя которой женщина полностью посвящает себя своей семье и заботам о детях, ее отличают кротость, покорность и самоотверженность. С другой стороны, в глубине сознания женщины постепенно рождается сомнение в убеждениях и ценностях, господствующих в обществе.

Мы согласимся с мнением Р. Баррека, что неслучайно рассказы Уэлдон привлекают внимание своей полемичностью («наполнены образами трансгрессии, подрыва, ереси и истерии»²²⁸). Героини Уэлдон пытаются внешне соответствовать культурному клише «ангела дома», но внутренне не согласны с патриархальными нормами и отвергают их различными способами. Это выражается как в расщеплении сознания героини (“Splitting”, 1995 («Расщепление»)), “The Cloning of Joanna May”, 1989 («Клонирование Джоанны Мэй»)), “Weekend”, 1978 («Выходные»)), в сюжете о разрыве отношений и уходе из патриархального дома (“Angel, All Innocence”, 1976

²²⁷ Binder C. M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P. 139.

²²⁸ Barreca R. (Ed.) Fay Weldon’s Wicked Fictions. UPNE, 1994. — P. 4.

(«Ангел, воплощенная невинность»), “A Knife for Cutting Mangoes”, 2000 («Нож для манго»)), так и при помощи метафорического манифестирования ею ярости и гнева, проявляющихся в странных, почти мистических, с точки зрения реалистического повествования, происшествиях (“Breakages”, 1978 («Поломки»), “The Medium is the Message”, 2002 («Послание»)).

Так, в рассказе «Поломки» негативные эмоции героини получают воплощение в порче предметов домашней утвари и личных вещей ее мужа. Наше внимание привлек тот факт, что поломки непосредственно связаны с материальной (бытовой) стороной домашней жизни. Дом, где живут герои рассказа — приходской священник Дэвид и его жена Дэйдра, — построен еще в викторианский период и является пристройкой к церкви. Так, пространство, в котором находится героиня, сразу характеризуется своей принадлежностью к патриархальному укладу. Уэлдон заостряет наше внимание на том, что дом в буквальном смысле опирается на «твердыню норманской церкви» (966)²²⁹. Благодаря странным акустическим особенностям в доме слышны звуки службы, церковных песнопений и колокольчика, в который звонит муж во время богослужений. Таким образом, главенствующее положение и власть мужа в доме усиливается еще и его положением священнослужителя.

Обращает на себя внимание описание патриархального пространства дома vicarage как абсолютно дискомфортного и слабо пригодного для жизни: “The house was large, ramshackle, dark and draughty, and prey to wet rot, dry rot, woodworm” (966). Прежде всего, таковым он является для Дейдры, которая неоднократно пытается убедить мужа потратить небольшую сумму на то, чтобы отремонтировать дом, “to paint the vicarage...install central heating, and, replaster walls and buy a new vacuum cleaner” (1016), то есть изменить пространство, сделать его современным, удобным для жизни. Следует отметить, что холод, сырость и сквозняки в доме недвусмысленно передают атмосферу одиночества, отсутствия взаимопонимания между героями. Образ

²²⁹ Weldon F. Breakages in “Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition — loc. 966. В дальнейшем цитируется это издание с указанием электронного местонахождения в круглых скобках.

холодного мрачного дома соответствует образам заточения (“imagery of enclosure”, “imagery of entrapment”²³⁰), в котором Дэйдра вынуждена ежедневно и безуспешно вести хозяйство, следить за вещами Дэвида, которые самым загадочным образом оказываются испорченными.

Обветшалый дом, по нашему мнению, становится метафорой устаревшего патриархального «здания»²³¹ брака: вместо красиво расставленных старинных вазочек и предметов, любовно собираемых Дэвидом всю жизнь, мы видим сломанные или разбитые вещи, которые Дэйдра прячет в ящик под раковиной; вместо запаха свежей выпечки и хлеба из дома доносится неприятный запах гниения (“dry rot”); в нем слышны не голоса детей, а звуки церковного колокольчика.

В рассказе заметна количественная градация. Так, по мере развития сюжета число поломок увеличивается, “the phenomena”, как называет его рассказчица, прогрессирует: “First started or rather leapt from the scale of ordinary domestic carelessness to something less explicable and more sinister” (1042).

В экспозиции рассказа мы видим чашку, “the Coronation Mug”, стоящую на комод, которая вот-вот должна разбиться. Дэйдра по обыкновению штопает носки мужа и подпевает прихожанам, исполняющим церковные гимны, слышимые в доме. Однако ничем не примечательная на первый взгляд сцена из повседневной жизни оборачивается странным происшествием и реакцией на него героини. Она, уловив внезапное и странное движение антикварной чашки по направлению к краю полки, начинает разговаривать с ней для того, чтобы, как она считает, предотвратить ее падение на пол. В их доме все принадлежащие Дэвиду вещи совершенно необъяснимым образом соскакивают с полок и разбиваются. Дэйдре приходится прятать сломанные вещи от Дэвида и затем, втайне от него, восстанавливать их.

Кульминацией рассказа становится сцена тотального беспорядка в доме,

²³⁰ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition. — loc. 2228.

²³¹ См. также описание пространства дома викария в рассказах Тессы Хэдди далее.

во время которого коллекционная ваза эпохи Мин, без видимых причин срывается с полки на пол и разбивается, а шкаф с посудой опрокидывается — “Porcelain shattered and earthenware powdered” (1111). Картина мистического беспорядка дополняется: звуками шагов, доносящихся сверху — “Heavy feet bumped to and fro, dragging, wrenching and banging” (1107); образом разбушевавшейся стихии за окном, деревьями, которые «яростно раскачиваются» (1107); зловещим запахом тления, заполнившим дом. Автор акцентирует внимание на внезапно возгоревшихся вещах и носках Дэвида, приготовленных для штопки (“had been piled up and was now smouldering” (1105)). А супружеская спальня, находящаяся наверху, оказывается запертой на ключ, причем к этому действию оказался не причастен ни один из супругов. Автор доводит до гротеска следы изображаемого погрома в спальне супругов: “The heavy wardrobe was on its side, wedged against the door: the bed was upside down: the chairs and light bulb broken, and the bedclothes, tumbled and knotted, had the same stretched and strained appearance as David’s socks; and the carpet had been wrenched up, tossing furniture as it lifted, and wrung out like a dishcloth” (1138). По нашему мнению, картина беспорядка и опрокинутое супружеское ложе указывают на ущербность и несостоятельность супружеских отношений Дэйдры и Дэвида.

Супруги воплощают до гротеска сатирический пример патриархальной семьи. Дэвид — приходской священник, его власть простирается не только на его семью, но и на прихожан: “He changed his vestments three times during services, rang little bells to announce the presence of the Lord, swept up and down aisles, and in general seemed not averse to being mistaken for God” (1031). Его жена Дэйдра до брака училась реставрационным работам по антикварному фарфору и ее, вероятно, ожидала в будущем работа в музее Виктории и Альберта. Брак сделал невозможным ее дальнейшее образование, и теперь она из года в год играет роль «ангела дома», безуспешно стремясь удовлетворить все запросы мужа. Так, например, она с усердием и осторожностью штопает его носки из шерсти — “there is nothing more uncomfortable to sensitive skin

than a cobbled darn” (980), а также искусно склеивает и восстанавливает различные разбившиеся вазы и чашки.

Во многих рассказах Уэлдон, изображающих патриархальные взаимоотношения в семье, пространство организовано согласно требованиям мужей и санкционированным ими правилам распределения обязанностей²³². Дэвид привык к чувству собственной незыблемой правоты. Поведение Дэйдры, по его мнению, абсолютно не соответствует его представлению об идеальной жене, способной составить счастье супруга. Он постоянно недоволен и упрекает ее в том, что она бездетна и тем самым лишила его «земного бессмертия, детей» (1041). Долгие годы он заставляет ее проходить различные обследования, при этом никогда не подвергая сомнению свою собственную способность к зачатию, утаивая от Дэйдры информацию о возможных последствиях перенесенной им в детстве болезни, которая влечет за собой бесплодие. Именно Дэйдра понесла на своих плечах «груз печалей Дэвида» (1041) и привыкла жить с мыслью о собственной неполноценности. Речевой портрет Дэйдры преподносится в ускользающей форме несобственно-прямой речи, и читателю не вполне понятно, ее ли это голос, или в сознании героини постоянно звучит мнение ее недовольного мужа о том, что она недостойна его — “a bad wife, a barren wife, and a poor sort of person” (1010).

Другим аргументом Дэвида, подтверждающим несоответствие Дэйдры достоинствам, которые пристали идеальной жене священника, является ее нерадивость: “She was careless, lost socks, left lids unscrewed, taps running, doors open, saucerans burning” (980). Невнимательность и безразличие к его сану, отсутствие во время службы также квалифицируются им как «предательство по отношению к богу и мужу» (1001). Но более всего Дэвида удручают обманы Дэйдры, полное отрицание причастности к повреждению и пропаже вещей. В этой связи вспоминается размышление Губар и Гилберт о том, что женская

²³² В рассказах «Выходные» и «Человек без глаз» мужья героинь постоянно упрекают и поучают их в вопросах приготовления пищи и воспитания детей. При этом саркастичная Уэлдон указывает на то, что все заботы по дому возложены на женщин, однако оплата по семейным счетам теперь (в эпоху призрачного равноправия) — не обязанность мужа, а разделяемое обоими супругами бремя.

ложь и притворство в патриархальном каноне были вызваны необходимостью скрывать свои истинные чувства, в том числе гнев, и являлись способом противостояния и дискредитации власти мужчин²³³.

Уэлдон намеренно подчеркивает зависимое положение женщины: авторитарный муж не дает Дэйдре денег на покупку элементарных предметов, необходимых в домашнем хозяйстве, таких как мыло, сахар, туалетная бумага, новые щетки для чистки сковородок и кастрюль, но требует соблюдения порядка и чистоты в доме. Дом явно нуждается в ремонте, но Дэвид яростно отрицает саму возможность продажи какой-либо из многочисленных вазочек или чашек и не в силах расстаться ни с одной из них. В рассказе неоднократно упоминается, что некоторые из вещей Дэвида — раритеты, и если что-либо продать, то вырученных денег было бы достаточно для того, чтобы произвести столь необходимый ремонт.

Уэлдон характеризует личность героя исходя из его буквальной фиксации на вещах, акцентируя внимание на том факте, что ущерб наносится только вещам Дэвида, для которого они значимы: “Possessions were his security” (991) Почему же «страдают» именно его вещи?

Дэвид олицетворяет инстанцию контроля и оценки, дисциплинирующую женщину при помощи указаний, запретов, требований, обвинений и упреков. По его твердому убеждению, Дэйдра умышленно неосторожна и беспечна в отношении вещей. Своеобразный конфликт точек зрения по поводу распределения власти в браке посредством отношения к вещному миру иллюстрируют реплики героев. Дэвид с возмущением говорит жене: “You always break my things, never your own” (1073). Вслух произнесенная мысль Дэйдры о том, что в браке все общее — “things stopped being yours and mine, and became ours” (1084) — может быть расценена как неуверенная попытка занять «видимую» позицию в браке, обрести голос и достичь равноправия. Однако на протяжении всего текста мы не встречаем ни

²³³ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition. — loc. 6444.

авторского комментария, ни открытых реплик героини о ее несогласии. Как и во многих других произведениях Фэй Уэлдон этого периода текст представляет собой повествование от третьего лица либо несобственно-прямую речь. За счет этих средств автор передает идею «безголосой» героини, буквально лишенной права на высказывание. Автор доносит идею невозможности адекватной коммуникации между супругами: неспособность и невозможность для Дэйдры высказать свое мнение, а для Дэвида — услышать свою жену. Сознание Дэйдры скорее можно сравнить с гневным сознанием «сумасшедшей на чердаке», она не может облечь в слова свои чувства. Они проявляют себя в некой невидимой “monstrous hand” (1001), крушащей вещи, поскольку в патриархальном обществе возможна только речь мужчины. Автор, изображая вещный мир рассказа, передает борьбу этих двух начал в сознании Дэйдры. Постоянное проговаривание вслух фраз о том, что они с Дэвидом — муж и жена, любящие друг друга, является, по нашему мнению, способом принудительной вербальной гармонизации. Примечательно то, что, чем менее несогласной с поведением Дэвида ощущает себя Дэйдра, тем безопасней становится домашнее пространство (“the fewer the breakages there would be” (970)). Вновь и вновь она старается убедить себя во взаимности супружеской любви — “she loved him...he loved her” (980), объясняя и пытаясь принять поступки и поведение мужа. Часто мы встречаем в рассказах Уэлдон своеобразную технику самоудговора (см., например, рассказ «Выходные»), когда героиня пытается убедить себя в том, что счастлива.

И действительно, после того как Дэйдра уговорила себя в том, что все в порядке и они с Дэвидом — любящие супруги, «неспокойная» чашка присмирела (“quiet, and lapsed into the ordinary stillness she had once always associated with inanimate objects” (970)). При помощи рациональных утверждений героиня пытается усмирить и нейтрализовать свой гнев. Так, рационализирующая речь «ангела дома» противостоит речи «сумасшедшей на чердаке»; речь «ангела дома» — легитимна, речь «сумасшедшей» никогда не получает вербального воплощения. Тем не менее, она видима и проявляется в

поразительном феномене — бьющихся вазах, статуэтках, чашках и других «паранормальных» событиях. Удивительно, едва Дэйдра перестает контролировать ход своих мыслей, как в ее сознании рождаются совершенно крамольные идеи о том, что муж может быть не прав и не справедлив по отношению к ней, и далее, будто по цепной реакции, ее оправданное раздражение поведением мужа проявляет себя в самопроизвольном падении посуды. Однако лишь стоит ей усомниться в любви Дэвида, как начинают происходить необъяснимые события: “toothpaste began to ooze from tubes, and rose trees were uprooted in the garden, and his seedlings trampled by unseen boots, and his clothes in the wardrobe tumbled in a pile to the ground” (1051). В связи с этим вспоминается мнение Губар и Гилберт относительно женского неприятия ограничений в патриархальном каноне, рассматривающих энергию отчаяния как экспликацию подрывного характера женского письма («импульс протеста, неизбежно испытываемый каждой женщиной, когда она размышляет о глубоко-укорененном зле патриархии»²³⁴).

Негативные мысли и упреки не могут быть произнесены вслух героиней так же, как и невозможно эксплицитное проявление недовольства и гнева. Уэлдон изображает внутренний конфликт, проявляющийся в поведенческой установке, регламентированной конвенциональной ролью покорной жены, подавлением эмоций («ангел дома») и неконвенциональным проявлением несогласия с господствующей гендерной политикой, художественно выраженной автором в своеобразном уроне, наносимом вещам Дэвида. Поломки являются своеобразной художественной проекцией представлений героев о них самих и об их отношениях: “What had been perfect was now second-rate and without value” (1094). Давно назревающий кризис патриархальных отношений воплощается в частном семейном конфликте: с одной стороны, требования, обвинения, постоянные попытки контроля со стороны мужа и, с другой стороны, желание соответствовать нормативному идеалу, осознание

²³⁴ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition. — loc. 2100.

невозможности примирения «разума и чувств» с последующей манифестацией эмоций со стороны жены: “If I could only feel angry with my husband ... instead of forever understanding and forgiving him, I might get it to stop. As it is, I am releasing too much kinetic energy” (1062). Дэйдре постоянно приходится устранять своеобразные последствия своих сомнений и негативных мыслей: “repair the damage... mending what it broke, wiping tomato purée from the ceiling, toothpaste from the lavatory bowl, replanting David’s seedlings, rescrewing lids, closing doors, refolding linen, turning off taps” (1001). Таким образом, автор будто отдает предпочтение патриархальному порядку, изображая усилия Дэйдры по его восстановлению, но читатель буквально ощущает кинетическую энергию протеста, воплощенную через метафору разрушаемого домашнего пространства.

3.2 Идиллический топос как пространство истерики в рассказе «Выходные» (“Weekend”)

Впервые читатели познакомились с рассказом Фэй Уэлдон «Выходные» (“Weekend”) в 1978 году, когда он появился на страницах журнала *Cosmopolitan*. Обращенный к широкой женской аудитории текст писательницы был отобран для сборников ее произведений “Watching me, watching you” (1981) и “Mischief” (2015). Последний включает лучшие рассказы Фэй Уэлдон за почти пятидесятилетний период ее творчества. Кроме того, рассказ «Выходные» вошел в популярную антологию 1978 года “Modern British Short Stories”, составленную М. Брэдбери и собравшую голоса нового поколения британских писателей.

Предлагая историю о проведенных за городом выходных как репортаж от третьего лица, Уэлдон не только вводит в повествование внутренние монологи героини рассказа, но и использует элементы двуголосия при обращении к форме несобственно-прямой речи. Уэлдон позволяет читателям догадаться о неизменном присутствии в сознании героини голоса ее мужа

Мартина, дающего разнообразные указания. Любопытно, что по поводу существования нескольких «голосов» в женском сознании Уэлдон в одном из своих интервью говорит: «Существует целая сотня твоих личностей, нет единой истинной, неверно истолкованной другими людьми. Ты есть сумма всех искажений. Они должны постоянно изменяться, так и происходит»²³⁵. Впоследствии намеченную в рассказе тему о возможности одновременного присутствия нескольких идентичностей в сознании современной женщины, находящейся на грани нервного срыва, Уэлдон подробно разовьет в романе «Расщепление» (“Splitting”, 1995). Его главная героиня Леди Райс не справляется с обрушившимся на нее разводом, судебной тяжбой, вследствие чего в глубине ее сознания рождаются новые личности, способные справиться с кризисом. Согласимся с выводом Доулинг по этому поводу: «Сознание женщины расщеплено под влиянием исполняемых ей разных ролей»²³⁶.

Отметим также характерный для рассказа принцип перевертыша: отдых / мнимый отдых, обыгрываемый в заглавии. Психологическое мастерство Уэлдон, полностью редуцирующей авторский комментарий, позволяет представить максимально полный срез жизни современной женщины посредством обращения к ничем не примечательному времяпрепровождению на выходных как монтаж разнообразных реплик, возникающих в сознании Марты. Несобственно-прямая речь героини, не впускающей в свое сознание крамолу сомнений в счастливом супружестве и практически лишенная рефлексии любого рода, становится эффективным образцом борьбы двух начал: женского (эмоционального) и мужского (рационального, дисциплинирующего).

Не случайным в этом свете нам представляется двойничество имен супругов. Возможно, что в соответствии с гендерной патриархальной концепцией, у жены не может быть суждений, противоречащих принципам супруга. И автор этим лишь подчеркивает заведомую вторичность женщины

²³⁵ Broches E. Life and loves // The Guardian. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2002/may/06/fiction.fayweldon?CMP=share_btn_link.

²³⁶ Dowling F. Fay Weldon's Fiction. Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1998. — P. 149.

по отношению к мужчине. Выбор имени героини — Марта, своего рода эхо Мартина, ее мужа, — в контексте рассказа скорее указывает не на духовную близость супругов, а на ситуацию полной зависимости от него, неспособности обрести «свое» имя. Мы видим супружескую чету и их детей накануне ставшего регулярным семейного выезда за город на выходные. Марта предстает перед нами ответственной практически за все, в фокус ее внимания как на неустанную ленту конвейера попадают все рутинные дела и обязанности, связанные с отъездом: “On Fridays Martha would get home on the bus at six-twelve and prepare tea and sandwiches for the family: then she would strip four beds and put the sheets and quilt covers in the washing machine for Monday: take the country bedding from the airing basket, plus the books and the games, plus the weekend food <...> plus her own folder of work from the office, plus Martin's drawing materials <...> plus hairbrushes, jeans, spare T-shirts, Jolyon's antibiotics <...>, Jenny's recorder, Jasper's cassette player and so on — ah, the so on! — and would pack them all, skilfully and quickly into the boot. <...> Then Martha would run round the house tidying and wiping, doing this and that <...>, while the others ate their tea”²³⁷.

Обозначив программу задач, стоящих перед дисциплинированной женщиной (образом, над которым Уэлдон горько иронизирует²³⁸), автор переносит нас внутрь сознания Марты, в котором господствуют требования и предпочтения мужа. Она находится в ловушке патриархальных стереотипов и понимает невозможность им соответствовать, поэтому постоянно несчастна и испытывает чувство вины. По дороге в их загородный дом, пока Мартин ведет машину, утомленная Марта дремлет, и реальность безжалостно вторгается в ее сон в виде коротких директив, которые необходимо выполнить ради благополучия всей семьи: “The right food, the right words, the right play. Doctors for the tonsils: dentists for the molars. Confiscate guns: censor television: encourage

²³⁷ Weldon F. Weekend. // Penguin Book of Modern British Short Stories (ed.) by Malcolm Bradbury. London: Penguin Books, 1987. — P. 309. Здесь и далее рассказ Фэй Уэлдон «Выходные» цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²³⁸ Имеется в виду развитие образа «ангела дома», известного еще в викторианскую эпоху, благодаря поэме Патмора.

creativity. Paints and paper to hand: books on the shelves: meeting with teachers. Music teachers. Dancing lessons. Parties. Friends to tea. School plays. Open days. Junior orchestra” (311).

Предполагаемый отдых на выходных также превращается для Марты в дни каторжного труда, осложненного приемом гостей Мартина на даче, работами в саду и по дому. Рассказ своеобразно преподносит новые требования мужчин в отношении женщин, не перестающие при этом оставаться сугубо дисциплинирующими, а также указывает на невозможность следования новым «двойным стандартам». Финал рассказа ознаменован непредвиденным нервным срывом Марты на фоне видимого благополучия.

Текст пронизан постоянными отсылками Марты к соответствующим сентенциям Мартина, предустанавливающим не только быт героини (все должно быть приготовлено в отдельной посуде), но и ее вкусы (“Martin loves goat’s cheese, Martha tries to like goat’s cheese” (313)), ее поступки (“Very little could be left in the cottage during the week (“An open invitation to burglars: Martin” (309)) и, наконец, проникновение самой «мужской логики» в сознание Марты. Использование несобственно-прямой речи, функционирующей, видимо, как знак практически полной ассимиляции взглядов Мартина в сознании Марты, предлагает следующий эпизод: “If Martha chose to go out to work — as was her perfect right — Martin allowed, even though it wasn’t the best thing for the children, but must be Martha’s moral responsibility — Martha must surely pay her domestic stand-in” (310). На реплики Мартина указывают характерные для него модальные глаголы долженствования, а также группа слов, объединенных семей долга (right, allow, moral responsibility, surely) и общая интонационная безапелляционность.

Обратим также внимание на то, что предположительные слова мужа, звучащие в сознании Марты, структурируются как инструкции. Мартин настаивает на том, чтобы Марта на выходных отдыхала вместе с ним, при этом укоряет ее: “Oh, don’t fuss. Enjoy yourself. Like other people. Try” (319), “Flow with the waves” (319). Он постоянно делает замечания и поучает Марту в

отношении правильности воспитания детей, приготовления еды, приема гостей. Даже если инструкции до гротеска противоречивы, сама форма их вербальной манифестации провозглашает кредо Мартина — рациональность и порядок во всем. Фэй Уэлдон выстраивает повествование таким образом, что читатель подчас не может идентифицировать, чью точку зрения преподносит автор, говорит ли это сама Марта или она припоминает реплики своего супруга Мартина — “heard loud and clear and frequent in Martin’s mouth and Martha’s heart” (310). В сознании Марты звучат два голоса, доминирующим из которых является рациональный голос мужа, его мнение, его указания, упорядочивающие и структурирующие жизнь Марты почти в полном соответствии с культурным конструктом «ангела дома». Уэлдон описывает ежедневную жизнь Марты, которая состоит лишь из обязанностей — “to be all things to all people: children, husband, employer, friends!” (312). Викторианский идеал женщины предполагал «домашние хлопоты, беспредельную заботу о ближних и самоотречение со стороны женщин, которые <...> были не только идеальными созданиями, но и несли ответственность за огромное поместье, управление которым зачастую требовало неженских усилий»²³⁹.

Помимо этого Марта не должна показывать негативные эмоции, такие как гнев и раздражение. Мартин предпочитает, чтобы Марта всегда улыбалась — “bright smile, not a hint of self-pity” (316), “any mild complaint was registered by Martin as a scene” (320) — и не выказывала неудовольствие, вне зависимости от того, какие эмоции на самом деле испытывает. На протяжении рассказа от Марты требуется беспрекословно следовать указаниям мужа, тщательно следить за своим выражением лица, подавлять негативные эмоции, что вполне соответствует запросам патриархального контроля и воспитания²⁴⁰, осуществляемого Мартином. Примечательно, но именно подавление эмоций и, в особенности, признание невозможным испытывать такую эмоцию как гнев викторианскими леди стало причиной

²³⁹ Binder C. M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P.27.

²⁴⁰ Ibid. P.78.

многочисленных нервных болезней у женщин в эту эпоху²⁴¹. Намек на душевную нестабильность матери героини не ускользает от внимания читателя, во многом позволяя прогнозировать печальное будущее героини, подвергающейся систематическому подавлению воли и собственного «Я»: “Try, oh try, to be what you ought to be, not what you are. Inside and out” (312).

В рассказе возникает целый ряд ситуаций, в которых автор противопоставляет желание Мартина проводить выходные в режиме “rest and enjoy” и недоступность этих благ для Марты, жизнь которой обусловлена необходимостью “be unrestful, fussing”. С одной стороны, Мартин настаивает на порядке и чистоте в доме, желает, чтобы хлеб и другие блюда были приготовленными дома, и в то же время требует от Марты, чтобы по вечерам она не проявляла активность по хозяйству. Можно выделить целый ряд оппозиций, подтверждающих двойные стандарты по отношению к Марте:

“If Martha chose to go out to work — as was her perfect right <...> though it wasn't the best thing for the children” vs “that must be Martha's moral responsibility — Martha must surely pay her domestic stand-in” (310).

“Martin doesn't like a mess” vs “Martin likes you to sit down in the evenings” (312).

“Martin admires slim legs and big bosoms” (312) vs “the broad rump and the thirty-eight years are all rather embarrassing” (316).

Патриархальные инстанции контроля, воплощенные в противоречивых требованиях мужа героини, теперь желающего видеть в жене дисциплинированного «ангела дома» в образе расслабленной сексуальной дивы, приводят к внутреннему протесту Марты. На стилистическом уровне возникают очевидные признаки эмоционального срыва. Так, например, заметна горькая ирония героини после того, как вначале она с восхищением говорит о важных составляющих ее жизни, например, “Food. Oh, food!<...> Cook! Ah cook. <...> Roses”, почти сразу же разрушая этот миф, поясняя какой

²⁴¹ Gilbert S. M., Gubar S. *The Mad Woman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Second Edition. London: Yale University Press, 2000. — kindle edition.

ценой достигается этот мнимый восторг или «радость» от прихода гостей: “Cook! Oh cook. People love to come to Martin and Martha's dinners. Work it out in your head in the lunch-hour. If you get in at six-twelve, you can seal the meat while you beat the egg white while you feed the cat while you lay the table while you string the beans while you set out the cheese” (313). Приведем и другие случаи иронических перевертышей:

“Nearly in paradise, nearly at the cottage ... Real roses ... Prune, weed, spray, feed, pick” (313)

“Good night. Weekend guests arriving in the morning. Seven for lunch and dinner ... Oh God, forgotten garlic squeezer” (314)

“...oh, bed, sleep, peace, quiet ... Sex! Ah, sex. Orgasm, please. Martin requires it. Well, so do you” (313)

Пример обратного порядка следования контрастного соположения изобличает логику самоговора, характерную для Марты. Каждое положительно маркированное восклицание, вводящее в рассказ новый мотив, сменяется затем сбивчивым пояснением, потоком мыслей, своеобразным списком заданий. Данный прием позволяет выявить противоречия между прелестями семейной жизни и реальным положением женщины внутри семьи. Таким образом, мы узнаем, что в агонизирующем от количества забот сознании Марты получают акцентуацию лишь негативные и нежелательные черты вполне безобидных вещей. Растения на даче ассоциируются с необходимостью их прополки, зеленая лужайка — со стрижкой и уходом, книги — с пылью, которую надо с них вытирать, гости — с покупкой продуктов, строгим соблюдением меню и мытьем посуды. Обилие глаголов долженствования подтверждает несоответствие образа жизни Марты удовольствию от “greenery and guests in between” (309). Такое «шизофреническое» сознание героини ставит под сомнение состоятельность современного института брака.

Героиня не решается на откровенные размышления даже наедине с собой. Она испытывает тревогу и сомнения, но предпочитает подавить

эмоциональные всплески. Порой в ее внутренний монолог проникает сугубо эмоциональная реакция на события, сопровождаемая «ложным следом» в размышлениях над причинами. Например, “... roots of melancholy somewhere deep beneath the bustling, busy, everyday self. Busy: ah so busy!” (311).

Невозможность пробиться сквозь стену непонимания, отсутствие откровенного разговора между супругами приводит к появлению в мыслях героини удручающих подмен, болезненного для Марты осознания ее несоответствия новому «идеальному» образу женщины. Жертвенная, мужественная и неглупая Марта чувствует себя никчемной — “mean, complaining, stupid” (317). «Техника самоговора» используется в функции маскировки реальных фактов, то есть является попыткой Марты скрыть правду от себя самой. Она нарочно ассимилирует патриархальные взгляды Мартина на то, что правильно, полезно, рационально, и стремится сознательно отрицать свою «несчастливую» судьбу, ведь по всем традиционным канонам ее жизнь несомненно удалась: “Her life had blossomed out! Three children ...” (311), “This was a life. Well, wasn’t it? Smart friends in a large cars and country living and drinks before lunch and roses and bird song” (320).

В финале рассказа на известие, что у ее дочери начались месячные, а значит, она тоже когда-нибудь будет женой и матерью, Марта реагирует бурным потоком слез. Событие становится для нее своеобразной эпифанией, позволяет переосмыслить свой «счастливый» удел и впервые дает законное право на выражение подавляемых ею чувств.

3.3 Вариации на тему ангела дома в рассказе «Ангел, воплощенная невинность» (“Angel, All Innocence”)

Рассказ «Ангел, воплощенная невинность» (“Angel, All Innocence”, 1976) со всей очевидностью указывает на феминистские настроения, захватившие британскую литературу в 1970–1980 гг. Рассказ во многом предстает как художественная манифестация нового взгляда на женский вопрос и

понимания женщиной своего места внутри семейных отношений. Наше внимание привлекла особая система реляций между образом героини и пространством дома, в котором она живет.

Неслучайно имя героини новеллы *Angel* отсылает нас к знаменитому образу «ангела дома», жены и матери, самоотверженно подчиняющей свое личное существование служению мужу и семье. Загородный коттедж XVI века, в котором поселяется молодая чета, находится в уединенной сельской местности “in greenest Gloucestershire”²⁴². Само местоположение дома, с одной стороны, апеллирует к идиллическому хронотопу (М. Бахтин) и пространству счастливого семейного круга, которому «служит» ангел дома. С другой же, в указание на местоположение дома вносится готический мотив уединенности, так формируется атмосфера, наполненная странными звуками и бессознательными страхами. Однако в отличие от специфичного для готических сюжетов финала, в которых героиня либо сходит с ума, либо умирает, Фэй Уэлдон размыкает «порочный круг» и дает возможность своей Энжел вырваться на волю. Покидает она и мнимо «идиллический хронотоп», переставая служить «ангелом дома».

Эдвард, муж Энжел, молодой подающий надежды художник, не так давно окончивший школу искусств и получивший множество призов за свои работы, считает, что он осчастливил простую девушку из Челси, избрав ее своей женой и музой. До их свадьбы Энжел иногда работала секретаршей, иногда официанткой, иногда натурщицей для художников. Именно во время позирования, “all, innocence, sitting nude upon her plinth”(94), ее и заметил Эдвард. Но оказалось, что Энжел располагает своим независимым доходом, ее отец, успешный автор триллеров и детективов, положил в детстве на ее имя внушительную сумму. Этот факт, которому она не придает большого значения и который предпочла утаить от Эдварда, между тем принципиально иначе

²⁴² Weldon F. Angel, All Innocence in “Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories”. London: Head of Zeus Ltd, 2015. — kindle edition — Loc. 251. Здесь и далее рассказ Фэй Уэлдон «Ангел, воплощенная невинность» цитируется по этому изданию с указанием электронного местонахождения цитаты в круглых скобках.

расставляет акценты в семейных взаимоотношениях, традиционно покоящихся на полной духовной и материальной зависимости жены от мужа.

В отношениях Эдварда и Энжел можно увидеть мужские притязания на власть: еще на стадии ухаживания Эдвард испытывал на прочность психологическую и моральную независимость Энжел, насмехаясь над ее природной стыдливостью и эксплуатируя ее влечение к нему, доводя ее до состояния иступления — “she would have done whatever Edward wished, in public or in private” (104). В результате такого мучительного давления (“erotic torment”), чтобы заслужить прощение и привлечь внимание Эдварда, она была согласна принимать откровенные позы во время занятий в школе искусств (“thighs hung loosely open in the studio. Let anyone see. Anyone. She did not care” (114)).

Для Энжел выйти замуж за Эдварда означало любовь навеки — “the parceling up and handing over of the soul into apparent safe-keeping” (125). Сам же Эдвард рассматривал это событие как способ продать свою биографию — “Edward Holst the famous painter, married at the age of twenty-four — to what? Artist’s model, barmaid, secretary, crime-writer’s daughter? <...>Whatever makes the reader happiest, explains the artist in the simplest terms, makes the most successful version of life” (131). Тем не менее, за их дом в отдаленной сельской местности заплатил отец Энжел, чтобы молодая пара имела возможность жить в уединении, и чтобы становлению таланта Эдварда не мешала уродливость городской жизни, а Энжел своим постоянным присутствием вдохновляла его творчество, на что Эдвард с неохотой согласился — “for Angel’s sake rather than his own” (93).

Шокирующие подробности в описании обнаженности натурщицы до гротеска заостряют внимание на осовремененной, но все той же модели доминирования мужчины над женщиной. Так, Энжел должна выучиться правилам поведения: “to wait and admire, subduing impatience in herself” (90). Также для нее недопустимо проявление ревности и инициативы в постели. А если такое и случается, то наказанием служит холодность и отстраненность

Эдварда, который карает ее одиночеством: уходит и закрывается в своей студии. Энжел держит свои эмоции под контролем, она старается как можно быстрее прекратить ссору и смириться — “soon learning that to weep outside the door or beat against it, moaning and crying and protesting, would merely prolong his anger and her torment” (136). Обычно она делает вид, будто ничего не произошло, и занимается своими обязанностями: пропалывает клумбу, копает или сажает, но, вместе с тем, она остро ощущает злобу и недовольство Эдварда, просачивающиеся из-под двери его студии, которые делают жизнь невыносимой, “darkening the sun, poisoning the earth” (136).

Повсеместно принятый в XIX веке образ жены — «ангела дома» переосмысливается в контексте феминистских идей второй половины XX века. Фэй Уэлдон желает переписать патриархальный сюжет: Эдвард по-прежнему претендует на господство, но станет ли Энжел играть роль смиренной жены?

По сути, автор изображает пространство, которое формально куплено на деньги отца героини, но она не является хозяйкой своего дома. Более того, конфигурация пространства дома символично подчинена требованиям Эдварда, который нуждается в крепком сне, который ничто не беспокоит (“unbroken sleep”). Именно он запрещает Энжел привлекать помощников по дому, так как не любит посторонних; он не зовет гостей, потому что ему нужен покой для работы (“peace to paint”); он срывает с окон студии шторы, которые Энжел повесила в его отсутствие, мотивируя это тем, что она инфантильна — “only a mad woman would hang curtains in an artist’s studio, or else a silly rich girl playing at artist’s wife” (278). Таким образом он вымещает на ней свое раздражение за заметку в газете, в которой было упомянуто крупное состояние Энжел, “daughter of best-selling crime writer Terry Toms, has smoothed the path upwards <...> the emergent genius to forswear the cramped and inconvenient” (251). В доме запрещены знаки присутствия Энжел, в отличие от личной студии мужа, у нее нет пространства, которое она могла бы назвать своим.

Именно отсутствие частного пространства у героини манифестирует ее своеобразную ангелоподобную «бесплотность», отсутствие у нее интересов,

увлечений, неспособность почувствовать себя самодостаточной личностью, достойной любви, преданности, уважения и счастья. На вопросы доктора о своей жизни Энжел отвечает, как если бы она смиренно принимала свое положение: “Does what I think have anything to do with anything? <...> Why should I expect some other woman to do my dirty work? <...> What else have I got to do with my life? I might as well clean as anything else” (240). Так возникает очевидная отсылка к фигуре «ангела дома». Фэй Уэлдон апеллирует к мотивам служения и самоотречения, заложенным в конструкте «ангела дома» («женщины должны обеспечивать комфортную среду, в которой мужчины живут и работают»²⁴³). Своеобразный феномен женской судьбы, при котором женщины передают из поколения в поколение повторяющиеся поведенческие и мировоззренческие модели, реализован в новелле в образе матери Энжел. До того, как ее бросил муж, она мирилась с его многочисленными изменами, будучи на шестом месяце беременности, она обнаружила Терри (мужа) в постели служанки и позже умерла от передозировки снотворного. Интересная деталь: из больших печальных глаз матери «ни на миг не исчезал <...> укор» (“The reproach <...> was *in-built*” (166)). Героиня «Выходных», рассказа, о котором речь шла в предыдущем параграфе, так же, как и Энжел, стремится угодить всем требованиям мужа, порой нелогичным и противоречивым; физическое пространство, где живет ее семья, не содержит маркеров присутствия героини, а только наполнено знаками предпочтений и правил мужа. По-настоящему своим пространством, местом, где она добивается личностной реализации и уважения, является ее работа. Героиня берет небольшую папку с работы, в которую ей так и не удается заглянуть. Папка представляет собой символическое личное пространство героини.

Но что, по мнению Уэлдон, заставляет женщин терпеть и безропотно соглашаться со своим уделом? В исследуемом нами рассказе регулярно возникают неразрешимые, с точки зрения реалистического повествования,

²⁴³ Binder C.M. From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women’s Autobiography. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. — P. 139.

эпизоды, в которых героиня слышит звуки, доносящиеся с чердака. Автор предлагает знаменитый топос «сумасшедшей на чердаке».

Энжел слышит отчетливые звуки шагов, шарканья и ерзанья по полу, доносящиеся сверху. Введение звуков в литературный мир всегда значимо²⁴⁴. Энжел слышит по ночам, как будто кто-то постоянно быстро перемещается туда и обратно по комнате прямо над местом, где находится кровать Энжел и Эдварда. Энжел тревожно, но она не отваживается разбудить мужа из опасения, что он может рассердиться. Она пытается свои иррациональные впечатления объяснить рационально: “The universe is not magic. Everything has an explanation” (85). В странных звуках ей слышится возня крыс, капли стекающей воды, но постепенно для нее эти знаки постороннего присутствия — шаги наверху, повторяющиеся “tap-tap”, “clickety-click” — становятся навязчивыми, “realer than real” (118). В ночное время происходит актуализация страхов героини, ее тревоги о будущем, ее неуверенности в своем положении в семье, ведь неслучайно она боится потревожить сон мужа или рассказать ему о своей беременности. Ее неспособность постоять за себя воплощается в виде звуков, доносящихся с необитаемого чердака. Характерный звуковой рисунок поспешных шагов связывается Энжел с “terror and tension of escape” (178), как если бы ее смятенное сознание пыталось найти выход в пространстве воображения.

Местный доктор, навещающий беременную Энжел, рассказывает о том, что в прошлом их особняк был многоквартирным домом, и как раз над спальней Энжел жила семья: муж, жена и четверо детей. Ему случалось несколько раз навещать женщину. Ее муж был завсегдатаем местного паба и зачастую по возвращении оскорблял и бил ее, а она все выносила и продолжала с ним жить. История женщины, живущей в квартире сверху, заставляет Энжел усомниться в справедливости женского удела и предназначения. Энжел сравнивает свою судьбу с несчастливой судьбой своей матери (“a capacity for being betrayed, deserted and forgotten” (192)); с судьбой

²⁴⁴ Фарыно Е. Введение в литературоведение. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. — С. 309

женщины из прошлого, живущей в квартире на чердаке. Проекцией ее воображаемой будущей судьбы становится для нее пространство чердака. Прежняя обительница квартиры на чердаке не решилась покинуть пространство патриархального режима, оставшись верной социальным и гендерным канонам. Но почему? Возможно, ей было некуда идти, и она не смогла бы одна вырастить детей, а может, она слишком любила мужа. По нашему мнению, ее судьба является метафорой социальной судьбы целых поколений женщин, делающих сознательный выбор в пользу полной семьи, даже ценой побоев и унижений. Таков ли этот женский опыт — “looking back on her past, remembers nothing of love except tears and the pain in the heart” (75) — для героини Фэй Уэлдон? Энжел приходит к осознанию материальной независимости: “it’s money that makes the difference. With money, a woman’s free” (251). Тезис, выдвинутый Вирджинией Вулф в далеком 1929 году о личных финансах: «пятьсот фунтов в год — это способность думать»²⁴⁵, становится реальностью многие годы спустя.

После того как, узнав о сроке беременности Энжел, ее муж накричал и избил ее, вера в счастливый брак заметно пошатнулась. С обычно кроткой и мягкой Энжел происходят необратимые метаморфозы: меняется ее привычно заискивающий голос (“the knowledge making her voice cold and hard” (205)), она прямо заявляет, что Эдварду не придется содержать ее и ребенка. А после возвращения из больницы она продолжает оставаться в постели, игнорируя беспорядок в доме (“the floors remain unswept and the dishes unwashed” (221)). Она протестует против того, что муж отказывается признавать ее беременность, изнуряет ее долгими утомительными прогулками. Она восстает против его жесткости в постели, неожиданно для себя отвергая его. После того, как рассерженный муж оставил ее в доме одну и уехал в Лондон, Энжел снова различает звуки торопливых шагов и, повинаясь звуковому ритму, начинает быстро собирать свои вещи, намереваясь навсегда покинуть свой

²⁴⁵ Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки / Пер. с англ. Н. Бушмановой. М.: Прогресс, 1992. — С. 149.

дом. Ее острые маленькие каблучки издают точно такие же звуки, а ее маршрут от кровати к платяному шкафу в точности совпадает с направлением шагов на чердаке, звуки “tap-tap, back and forth” (366) на чердаке и в спальне звучат в унисон, проводя параллель между женскими судьбами и подчеркивая новый выбор героини, покидающей патриархальное пространство и отвергающей роль «ангела дома».

Поразительно, что фантомное начало ассоциируется с чердаком, связывая повествование с образом сумасшедшей Берты Мэйсон и других героинь, которых запирали в уединении патриархальный режим. Примечательным является тот факт, что канонический текст Гилберт и Губар «Сумасшедшая на чердаке» будет опубликован в 1979 году, на три года позднее написания анализируемого рассказа Фэй Уэлдон «Ангел, воплощенная невинность».

Однако Фэй Уэлдон намеренно создает ситуацию выбора, противопоставляя мистическое, страхи, истории жизни других женщин (матери Энжел, женщины с чердака) и рациональный выбор героини. В отличие от героинь Джин Рис (“Wide Sargasso Sea”, 1966 («Бескрайнее Саргассово море»)), Шарлотты Перкинс Гилман (“The Yellow Wallpaper”, 1892 («Желтые обои»)), воплощающих буйное стихийное женское начало, Энжел чужда иррациональному, и ей удается переосмыслить свое положение, собрать свои вещи и с наступлением утра покинуть семейное пространство, в широком смысле оцениваемое как патриархальная модель взаимоотношений между полами.

Реалистический финал рассказа можно прочесть, исходя из понимания пространства чердака Гастоном Башляром, который считает его «рациональной зоной интеллектуализированных проектов»²⁴⁶, пространством, в котором «ночные страхи всегда рассеиваются с наступлением дня»²⁴⁷. В рассказе Фэй Уэлдон будто моделирует три потенциальных финала. Энжел полностью отождествляет себя с воображаемой женщиной, живущей в

²⁴⁶ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — С. 24

²⁴⁷ Ibid. С. 24

квартире на чердаке, и сходит с ума. Энжел может повторить судьбу матери и смириться с чередой любовных приключений мужа, его невнимательностью и грубостью по отношению к ней. На примере матери Энжел мы видим, что зачастую такая жизнь приводит к суицидальному финалу. Феминистский посыл рассказа заключается в его реалистическом финале, в некоторой степени опередившем свое время: Уэлдон заставляет свою беременную героиню покинуть мнимо «идиллический» семейный хронотоп.

Таким образом,

- Специфика образной системы рассказов Фэй Уэлдон — в их мощном иллюстративном потенциале, демонстрирующем как социально-психологические типажи современниц, так и ключевые идеи второй волны феминизма 1970–1980 гг. (Миле, Грир, Фидман, Губар, Шоуолтер и др.), яростно критикующие патриархальные культурные практики. Имеющая репутацию популярной писательницы Уэлдон предлагает небанальную сатирическую инверсию традиционного мелодраматического сюжета о счастливом браке. Одним из эмблематичных образов продолжает оставаться пространственный образ комнаты или дома как места женского *узничества*, пространства, организованного и контролируемого мужчиной. При этом образ «своей комнаты» как творческого топоса и места уединения Уэлдон не развивает. В фокусе ее внимания — экономическая независимость женщины и ее свобода от навязываемых обществом стереотипных ролей, что продолжает другую линию размышлений Вулф в ее эссе — «своя комната» нужна, чтобы занять позицию, из которой женщина может *говорить* о своих правах;
- Уэлдон активно работает с двумя пространственными метафорами, ставшими опорными в британской культуре и интеллектуальной традиции: образом женщины как «ангела дома» и образом «сумасшедшей на чердаке». Обе культурные метафоры реализуются в сюжете рассказа Уэлдон буквально, в стенах изображаемого

пространства дома, одновременно выступая как центральная смысловая оппозиция рассказа, конфигурирующая вокруг себя другие элементы его поэтики (сюжет, конфликт, развязка, нарративная организация и др.), а также особенности его стилистической организации. Так, наряду с манифестируемым «освободительным» пафосом, Уэлдон интересна и достаточно сложными формами психологизма (показ расщепленного сознания героини, полифония голосов, смена фокуса наррации, использование потенциала несобственно-прямой речи и др.);

- Важнейшим достижением Уэлдон как художника-социолога и полемиста становится модернизация смысла обеих метафор в условиях британских социальных реалий 1970–1980 гг.: «ангел дома» современной эпохи — работающая женщина, разрывающаяся между противоречащими друг другу ролями (хозяйки, матери, раскрепощенной дивы, равного партнера в семейной экономике и пр.), которым по-прежнему требуется соответствовать. Именно наследие дисциплинирующих практик, продолжающих свою власть над женщиной, вызывающих к ее сдержанности и подавлению эмоций, не позволяет ей прямо заявить о своем положении узницы в новых обстоятельствах узаконенной женской свободы 1970–1980 гг. Это положение, как показывает Уэлдон, приводит ее современницу на грань истерики, демонстрируя новый вариант образа «сумасшедшей на чердаке», вытесняющей свои деструктивные эмоции на «чердак» сознания;
- «Ангел дома» и «сумасшедшая на чердаке» тесно связаны с особенностями подробной реалистической репрезентации вещного мира и обыденных домашних дел, выступающих в функции косвенного психологического портрета героини. Вторгающиеся в повседневную рутину странные мистические происшествия в доме только формально отсылают к готическим мотивам, на деле оказываясь деструктивной

проекцией подавляемого гнева или страха героини, до времени послушно исполняющей роль «ангела дома».

ГЛАВА 4. ОБРАЗ КОМНАТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РИТОРИКА СВОБОДНОГО ВЫБОРА В РАССКАЗАХ ТЕССЫ ХЭДЛИ

К современной британской писательнице Тессе Хэдли известность и популярность пришли в достаточно зрелом возрасте. Свою первую книгу она опубликовала в 46 лет, этому предшествовали годы отказов в публикации от издателей, годы безвестности и терпения, годы наблюдений за жизнью и кропотливого шлифования писательского мастерства. Сейчас на ее счету шесть по достоинству оцененных произведений, среди которых роман «Случаи из семейной жизни» (“Accidents in the Home”, 2002), вошедший в лонг-лист премии The Guardian за дебют (Guardian First Book Award) и, по словам критиков, сразу же обеспечивший Хэдли место в писательской премьер-лиге за точность художественного языка и небанальную иронию во взгляде на повседневность.

Кроме этого, Хэдли — автор трех успешных сборников коротких рассказов «Солнечный удар и другие истории» (“Sunstroke and Other Stories”, 2007), «Узаконенная любовь» (“Married Love”, 2012), «Страшный сон и другие истории» (“Bad Dream and Other Stories”, 2017), некоторые рассказы из которых начали регулярно появляться на страницах культового The New Yorker с 2002 года и принесли ей статус “a New Yorker darling”²⁴⁸. Также Хэдли — постоянный автор Granta и The Guardian. Как литературный критик она заявила о себе книгой о Генри Джеймсе, вышедшей в издательстве Кэмбриджского университета, и серией публикаций в London Review of Books. Последний из романов писательницы, «Прошлое» (“The Past”, 2016), удостоился Hawthornden Prize. В этом же году Тесса Хэдли была награждена Windham-Campbell Prize за прозаические произведения. Судьи отметили экстраординарность психологически достоверной и убедительной прозы

²⁴⁸ Gayduk J. Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley // Los Angeles Review of Books [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://lareviewofbooks.org/article/playing-with-time-a-conversation-with-tessa-hadley/Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley](https://lareviewofbooks.org/article/playing-with-time-a-conversation-with-tessa-hadley/Playing%20with%20Time:%20A%20Conversation%20with%20Tessa%20Hadley).

Хэдли, будто выставяющей на свет ординарность жизни²⁴⁹. Хэдли продолжает традиции женского письма Вирджинии Вулф, Элизабет Боуэн, Дорис Лессинг, Маргарет Дрэбл, Антони Байетт, знаменитые рассказы которых составляют антологию женской литературы.

Именно по рассказу Тесса Хэдли ведет творческую мастерскую на курсах креативного письма в университете города Бат. Член Royal Society of Literature и Welsh Academy, член жюри разнообразных конкурсов на лучший рассказ, Хэдли имеет прекрасную репутацию как автор короткой прозы²⁵⁰. Ее рассказ “Bad Dream” (2014) из сборника “Bad Dream and Other Stories” (2017) вошел в короткий список Национальной премии Би Би Си (BBC National Short Story Award, 2014).

В центре творческого интереса Хэдли — семья, домашнее пространство, взаимоотношения между супругами, детьми и родителями, близкими людьми. «Дети, супруги, друзья – это так просто и повседневно, но в них и величайшая загадка»²⁵¹. Именно они, по словам писательницы, всегда являются источником психологической романной коллизии: «Семейные отношения подобны тем, что описываются в романах, ведь семья — это группа более менее связанных героев, на время собранных вместе в замкнутом пространстве. Мне интересно наблюдать за взаимоотношениями между людьми, которые возникли не как результат их выбора или общности интересов»²⁵².

Несмотря на то, что созданные писательницей образы глубоко неоднозначны, а трактовка нравственных и психологических мотивов,

²⁴⁹ Smith S. Tessa Hadley Talks about “Bad Dreams and other Stories” // The Amazon Book Review [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.amazonbookreview.com/post/14dbe4de-4f61-471c-9c4e-0f9d06357ea4/tessa-hadley-talks-about-bad-dreams-and-other-stories>.

²⁵⁰ См. подборки публикаций в качественных британских медиа: The Guardian <https://www.theguardian.com/books/tessa-hadley>
The Times Literary Supplement <http://www.the-tls.co.uk/?s=Tessa%20Hadley>
BBC <http://www.bbc.co.uk/search?filter=programmes&q=Tessa+Hadley>

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Kolton M. Married Love: A Conversation with Tessa Hadley // Los Angeles Review of Books. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://lareviewofbooks.org/article/married-love-a-conversation-with-tessa-hadley/Married Love: A Conversation with Tessa Hadley>.

лежащих в основании поступков героинь, подчас парадоксальна, рассказы и романы Хэдли часто относят к “domestic fiction” (женской литературе, повествующей о домашних проблемах). В своем неприятии подобных ярлыков Хэдли солидарна с другой известной писательницей и критиком Рэйчел Каск. Обе выступают против узости понимания феномена «женского письма». Для писательниц – это не только то, что написано женщиной, но и весь комплекс социальных и психологических реалий, которым оно определяется: «Письмо может стать ‘женским’ в случае, когда то, о чем говорится, не может быть написано мужчиной»²⁵³. И хотя, по признанию обеих писательниц, книга о войне все еще считается более значимой, чем книга о «женских чувствах», погружение в самосознание женщины вызывает все больший интерес современных читателей.

Отвечая на вопрос о том, насколько важным для нее является артикулирование женского опыта и женского взгляда, Хэдли говорит не столько о «чувстве долга», сколько о кардинально изменившейся ситуации, в которой находит себя современная женщина: «Нынешний женский опыт существенно отличается от того, что было полвека назад, но, увы, в литературе это не находит отражения. В образе мыслей и в культуре все вращается вокруг тем пятидесятилетней давности. Но что может быть более увлекательным, чем писать о современной женщине, работающей и серьезно думающей карьере, для которой стремление найти мужа и завести семью не является единственной целью в жизни»²⁵⁴. И действительно, по словам Джулии Маерсон, в отличие от многочисленных романов в духе “chick-mum-sex-lit things”, в текстах Хэдли есть удивительная глубина повествования о повседневности²⁵⁵.

²⁵³ Cusk R. Shakespeare’s daughters // The Guardian [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.theguardian.com/profile/rachel-cusk>.

²⁵⁴ Cooke R. Tessa Hadley: “I feel I’ve got the novel’s rhythm now, and that’s very exciting” // The Guardian [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2015/sep/06/tessa-hadley-meet-the-author-the-past?CMP=share_btn_link.

²⁵⁵ Myerson J. Beyond Cosmo // The Guardian [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.theguardian.com/books/2002/apr/20/fiction.reviews>.

Лаконичность стиля Хэдли нередко сравнивают и с манерой письма знаменитой канадской писательницы Элис Манро: «Обе писательницы скорее мудры, чем милы. Обе обращены к реалистичному показу сексуальных отношений и к современной эпохе. Обе заморожены темой жизненного выбора и пути, который так и не был пройден их героинями. Обе пишут, опираясь на собственный опыт, постоянно варьируя одни и те же темы»²⁵⁶.

Тесса Хэдли не берется за масштабные по проблематике произведения, ее интересует насыщенная переживаниями повседневная жизнь, знакомая любому читателю. Несмотря на то, что ее произведения регулярно попадают в список лучших книг года по версии *The New York Times*, итоговые награды получают более «идейные» произведения, поскольку критики, отмечают узость сюжетов Хэдли, ограниченных семейными проблемами. Но именно эта камерность позволяет ясно увидеть самые различные образы жизни простых людей, взгляды которых постепенно меняются²⁵⁷. Хэдли считает себя вправе писать только о том, что знает сама, «о культуре людей среднего класса»²⁵⁸. Вопреки критике, писательница стремится разрушить стереотипное представление об английском среднем классе из популярных произведений, в которых герои представлены так, как если бы они навеки застряли в 1950-х гг., оставаясь снобами с консервативными взглядами. Хэдли существенно расширяет палитру социальных типажей, знакомя читателей и с «совершенно обычными и уже не бедствующими представителями рабочего класса, ... и со сторонниками левых взглядов, и с горячими поклонниками всевозможных новых идей»²⁵⁹. Герои ее произведений не сталкиваются с потрясениями и

²⁵⁶Enright A. A fierce desire. // *The Guardian* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.theguardian.com/books/2007/jan/06/featuresreviews.guardianreview15>.

²⁵⁷Jarvis C. Patient Atavism // *Los Angeles Review of Books* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://lareviewofbooks.org/article/patient-atavism/>.

²⁵⁸Gayduk J. Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley // *Los Angeles Review of Books* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://lareviewofbooks.org/article/playing-with-time-a-conversation-with-tessa-hadley/Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley>.

²⁵⁹Smith S. Tessa Hadley Talks about “Bad Dreams and other Stories” // *The Amazon Book Review* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.amazonbookreview.com/post/14dbe4de-4f61-471c-9c4e-0f9d06357ea4/tessa-hadley-talks-about-bad-dreams-and-other-stories>.

вызовами, меняющими судьбу, но, по признанию Хэдли, в их реакции на обстоятельства жизни она находит много «комизма и стремления к благопристойности»²⁶⁰. В этом она вторит одному из своих любимых писателей — Генри Джеймсу, который утверждал, что «в повседневном и хорошо знакомом можно увидеть грандиозный масштаб, если только ты достаточно хороший писатель»²⁶¹. Основной конфликт, движущую силу для своих сюжетов она, как и Джеймс, находит в самих персонажах: «Мне нравится наблюдать внутренний конфликт героя, вместо того, чтобы задавать движение сюжета внешними обстоятельствами... Когда смотришь вглубь личности, то видишь не ясную согласованность мыслей и побуждений, а неопределенность, противоречивость и надрыв»²⁶². Жизнь любого человека, в независимости от того, насколько знакомы для писателя все ее обстоятельства, под его пронизательным взглядом может стать интересной: «Это и есть открытие: то место, в котором ты как писатель находишься, и есть отправная точка для рассказа»²⁶³.

Хэдли обращается к трудностям женского удела, в особенности к тяготам материнства, проблеме бездетности, обществу, остающемуся до странности непроницаемым для дискуссий о последствиях сексуальной революции. Тесса Хэдли причисляет себя к писательницам, небезразличным к феминистской повестке. «Независимо от того, насколько успешно мы меняем наши взгляды на вопросы о гендерных ролях, мы почти инстинктивно продолжаем мыслить как женщина или мужчина»²⁶⁴. Так, писательнице представляется, что дистанция между миром женщин и миром мужчин огромна, когда речь идет о «зове дома». Материнство в рассказах Хэдли не

²⁶⁰Ibid.

²⁶¹Somers E. So Much to Tell, So Much to Find: The Millions Interviews Tessa Hadley // The Millions. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://themillions.com/2015/03/so-much-to-tell-so-much-to-find-the-millions-interviews-tessa-hadley.html>.

²⁶²Gayduk J. Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley // Los Angeles Review of Books [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://lareviewofbooks.org/article/playing-with-time-a-conversation-with-tessa-hadley/Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley>.

²⁶³Ibid.

²⁶⁴The Diane Rehm Show. Thu, Jan 21, 2016. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.dianerehm.org>. (audio).

изображается счастливым и безоблачным периодом в жизни женщины вовсе не потому, что является чем-то деструктивным. Напротив, материнство озадачивает героинь Хэдли, ибо разрушает их привычное представление о себе, отодвигая личные амбиции в пользу семейных.

Так, в центре рассказов Хэдли часто оказывается коренная британка, стремящаяся сохранить непростое равновесие между личными целями и семейными обязанностями.

Будто бы закономерно в рассказах о повседневной жизни, столь частых у Хэдли, местом действия видеть дома, комнаты, летние коттеджи, теплицы и заброшенные домики. Но акцент на изображении определенного места в текстах никогда не случаен, он тесно связан с персонажем и его историей: «Дома и романы превосходно сочетаются», — говорит Хэдли в одном из интервью. «Нет необходимости превращать дом в метафору, он и так является ею. Мы живем в домах, мы заполняем их своими знаками присутствия, вещами, историями, воспоминаниями»²⁶⁵.

В данной главе мы рассматриваем художественный образ комнаты в рассказах Хэдли в соотнесенности с наследием ее именитых предшественниц, связанных с выражением женского опыта. Однако близость Хэдли их творчеству может быть обнаружена не только в аспекте единства тематики. Хэдли активно апеллирует к метафоре «своей комнаты», впервые вошедшей в широкое употребление в феминистской критике и собственно художественных текстах благодаря знаменитому эссе В. Вулф.

Художественный образ комнаты как пространства, выявляющего разнообразные параметры женского опыта (от феноменологии женского сознания до социальной маркировки гендерных аспектов), оказывается в центре внимания всех исследуемых нами авторов. Между тем Хэдли существенно меняет акценты в формулировке женского вопроса.

²⁶⁵ Naughtie J. Talks to Tessa Hadley about Married Love. // Bookclub, BBC Radio 4 [Электронный ресурс]
Режим доступа: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0342mhf>.

Помимо канонической репрезентации «своей комнаты» у Хэдли возникает специфический ряд образов открытого, «транзитного» и «гетеротопного» пространства, проблематизирующих женский вопрос. В рассказах Хэдли мы можем выявить ряд пространств, обладающих специфическим набором свойств, обуславливающих характер и поведение персонажей, которые находятся в их границах: *пространства конвенционального уклада, переходные и творческие*.

Так, в *пространстве конвенционального уклада* женщина в первую очередь определяется через свою семью и обязанности, а не достижения и таланты. Тесса Хэдли убедительно подтверждает тезис о том, что жизнь женщины обусловлена набором предписанных социальных ролей. В рассказах «Ведро крови» (“Buckets of Blood”, 2005), «Солнечный удар» (“Sunstroke”, 2008), «Кровные узы» (“Mouthful of Cut Glass”, 2012), «Узаконенная любовь» (“Married Love”, 2007) Хэдли показывает дискомфорт и одиночество в привычном домашнем укладе и разоблачает идеализируемые ценности брака и материнства.

Конфигурация жизненного пространства героинь изначально задана критериями идиллического хронотопа, главными особенностями которого являются обособленность и замкнутость: «Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром», характеризуется значимостью бытовых аспектов и этапов индивидуальной жизни, которые не слишком разнообразны и ограничиваются «только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты»²⁶⁶. Конвенциональное пространство строится с учетом патриархальных канонов, но жизнь современной женщины в пространстве конвенционального (идиллического) дома изображается как монотонная и безрадостная, сведенная лишь выполнению домашних обязанностей и заботе о муже и детях.

В рассказе “Buckets of Blood” представлено неухоженное и неудобное

²⁶⁶ Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. — С. 158–159.

коммунальное пространство многодетной семьи викария, в доме которого холод, сквозняки и нет даже временной возможности найти уединение. В “Married Love” так же, как и в “Sunstroke”, пространство дома становится заполненным только детскими вещами и воплощает семейные обязанности, подчиняющие себе любые личные интересы.

Так, в “Sunstroke” Рэйчел и Дженни признают, что с рождением детей их жизнь удивительным образом стала напоминать жизнь их матерей тридцать лет назад²⁶⁷. Взаимное уважение интересов друг друга, разделение обязанностей по дому между ними и мужьями кардинально изменилось: обе героини будто погрузились «в теплый овощной суп материнства», в неизменную повседневность общения о детях (“infantile things”). Новая повседневность отчасти и инфантилизируют их самих, и ограничивает горизонт их интересов, в то время как взрослый мир насыщенных впечатлений и опыта²⁶⁸ оказывается для них теперь недоступен. Даже попытки построить карьеру или продолжать работу обе женщины не признают важными, так как их быт (то есть все, к чему теперь сводится их жизнь) обеспечивают партнеры по браку. Подобное распределение социальных ролей, более характерное для прошлых веков, теперь не признается женщинами как гармоничное и удовлетворяющее их потребности. Здесь происходит разрушение идиллического мирка, который в силу своей ограниченности перестает восприниматься как желанный и единственно возможный. Так, жизнь старшего поколения женщин в рассказах “Buckets of Blood”, “Mouthful of Cut Glass” является для молодых женщин в семье неприемлемой; они полны решимости разорвать шаблон, не повторять материнскую судьбу (“not to become anything like their mother”²⁶⁹).

В рассказах Хэдли изображается большое число *переходных пространств*, к которым мы относим: *открытые* — связанные с нахождением в условиях нерегламентированного природного мира

²⁶⁷ Hadley T. Sunstroke in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc.4.

²⁶⁸ Ibid. Loc.4

²⁶⁹ Hadley T. Buckets of Blood in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc.47.

(“Phosphorescence”, “Mouthful of Cut Glass”, “Sunstroke”), *транзитные* — связанные с краткосрочным пребыванием, например, в поезде, на вокзале, в гостях (“The London Train”, “She’s the One”, “In the Cave”), и *гетеротопические* — находящиеся в «странных» (М. Фуко) отношениях с другими пространствами, например комната в отеле, заброшенный дом, не пригодные к постоянному проживанию помещения (“In the Country”, “Buckets of Blood”), которые контрастируют с конвенциональным, высвечивая деструктивное влияние последнего. Но они также могут стать пространствами поиска и вопрошания, ломки стереотипов. Эти пространства являются подлинными местами самообретения для героинь Хэдли (“Buckets of Blood”, “Phosphorescence”, “Sunstroke”).

В рамках открытых пространств происходит преодоление границ обычного и дозволенного и возможен альтернативный чувственный опыт. В рассказе «Сияние» (“Phosphorescence”, 2005) Клаудия, катаясь в лодке со своими маленькими детьми и подростком Грэхэмом по затопленному фосфоресцирующему лугу, почти впадает в состояние транса, испытывая необычайное чувство раскрепощения, освобождения от себя самой, своих обязанностей, норм поведения и морали. Открытое пространство воды с мерно покачивающейся на веслах лодкой предлагает переходное пространство, антипод обыденному, конвенциональному, представленному семейным и дружеским пикником на берегу, где остались остальные члены семей. Фосфоресцирующие воды символизируют «химию» влечения и взаимное притяжение оказавшихся в лодке женщины и подростка: неслучайно автор использует научное определение «энзимно-каталитическая реакция»²⁷⁰. По прошествии многих лет у Клаудии осталось лишь смутное ощущение стыда перед мальчиком (“that boy”) и надежда на то, что он не обратил внимание на ее легкомысленное к нему отношение (“wouldn’t have noticed, that it had just been my (her) own fantasy”²⁷¹). Но именно эти ощущения сделали возможными

²⁷⁰ Hadley T. Phosphorescence in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc.77.

²⁷¹ Ibid. Loc.81.

дальнейшие изменения в жизни Клаудии. Из рассказа читатель узнает, что Клаудия и ее муж вскоре расстались. Открытое пространство затопленного луга имплицитно выражает свободу самовыражения, открытость для чувств. В отличие от места постоянного семейного проживания, дома, где жизнь женщины подчинена ежедневным обязанностям и рутине, оно раскрепощает и манифестирует правду о женском теле и женской сути, которая заключена в желании вызывать восхищение и не уступать ходу времени. Подобное трансгрессивное поведение взрослой и отдающей себе отчет в собственных действиях женщины можно интерпретировать как неосознаваемый протест против тягот и однообразия супружеской жизни, против краткосрочности «женского века».

Другим ярким примером пространства, в котором становится возможной манифестация женщиной правды о себе и своем теле, становится открытое пространство темной безлунной ночи — “deep and complete and astonishing to these city folk” — из рассказа “Sunstroke”, в котором Киран и Дженни уступают потоку внезапно возникнувшего притяжения и целуются посреди темной дороги. Автор описывает пространство темноты как “solid and prohibitive”, буквально переворачивающее привычные представления о морали (“feels as counter-intuitive”²⁷²).

Дженни знает Кирана в основном со слов своей подруги, она не испытывает к нему каких-либо романтических чувств, но не отвергает и не стыдится испытываемого влечения (“a real adventure with a man mustn’t be wasted”²⁷³). Она по-прежнему привязана к своему партнеру Винсу и их детям, но не испытывает угрызений совести из-за поцелуя, благодаря которому для нее открывается будто новое пространство чувствования (“this thrilling new space in the night”²⁷⁴). Этот и другие сюжеты в рассказах Хэдди становятся экстатическим открытием, подобным пространству ночной дороги, которое является анонимным, обезличенным и стихийным (а значит, пространством

²⁷² Hadley T. Sunstroke in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc.18.

²⁷³ Ibid. Loc.22.

²⁷⁴ Ibid. Loc.22.

вне вины и стыда), актуализирующим подавленную идентичность и дающим кратковременную возможность автономного женского существования.

Короткие рассказы Хэдли изобилуют пространствами, которые могут быть расценены как гетеротопные: это места так называемого временного жилья, летние домики и коттеджи, студии и мастерские, заброшенные дома и теплицы. Для героинь рассказов Хэдли характерно изменение стиля поведения и образа мыслей в границах этих пространств. Так, например, в рассказе «За городом» (“In the Country”, 2007) Джулия гостит у родителей мужа вместе со своей семьей в летнем домике (“a tiny two-roomed cottage at the bottom of the hill which she used as a studio and for overspill guests”²⁷⁵). Оказавшись в компании постороннего мужчины, она переживает незнакомые ей ощущения. Примечательно, что симпатия друг к другу Джулии и Сида основана на понимании того, что оба они не вполне принадлежат этому дому и семье (“the outsiders in the family”). Джулия рассказывает эпизод из своей юношеской жизни и времени, проведенного в секте, посвящает Сида в тайные интимные подробности своей жизни, которые неизвестны ее мужу и ее семье, не испытывая при этом смущения или замешательства: “all the ordinary things that she and Seth said to one another ... were a code for something else enormously important that had happened, but did not appear”²⁷⁶. В немаркированном пространстве летнего шале не работают иерархические механизмы и правила поведения, здесь Джулия начинает вести себя как много лет назад: смело, безрассудно и импульсивно. Обретает ли она вновь свою идентичность, утраченную в семейных заботах, или стремится испытать новый опыт? Помещая свою героиню в гетеротопное пространство, Хэдли дает возможность побега из системы предустановленных правил жизни женщины.

В рассказах «Сын матери» (“Mother’s Son”, 2008), «Обмен» (“Exchanges”, 2008), «Враг» (“Enemy”, 2004), «Новый опыт» (“Experience”, 2013) Тесса Хэдли изображает свободное творческое пространство. Так, в

²⁷⁵ Hadley T. In the Country in “Married Love and Other Stories”. London: Harper Perennial, 2012. — kindle edition. — loc.148.

²⁷⁶ Ibid. Loc. 181.

распоряжении Кристины (“Mother’s Son”) для работы дома обустроен кабинет, героини рассказов “Exchanges”, “Enemy”, “Experience” обладают собственными домами, которые обставлены по вкусу хозяек, теперь имеющих все возможности жить в гармонии с собой. Они не следуют привычным моделям поведения, сознательно отвергают традиционный брак, либо решают прервать отношения, ограничивающие их развитие; принимают ответственность, рискуют, предпочитают трудный путь независимой женщины конформным моделям социального существования. Хэдли конфигурирует пространство героинь как личное пространство подлинного «Я». «Свое» пространство включает в себе иные возможности выбора (“another set of choices”)²⁷⁷, дающие шанс на творческую самореализацию. В пространстве творческом, как правило, частично или полностью отсутствуют идилические маркеры, такие как фигура мужа, детей, нет традиционных дома и сада, нет и цикличности размеренной жизни. Пространство изображено как максимально индивидуализированное, обустроенное в соответствии с личностью хозяйки и ее потребностями в самовыражении.

Так, Хильда «Та самая» (“She’s the One”, 2009) посещает курсы писательского мастерства, чтобы в романной форме рассказать о личных переживаниях и болезненном опыте. Когда ее дети выросли, Хильда оставила большой город ради жизни в провинциальном городке. Сэкономленные деньги дали ей возможность посвятить себя творчеству целиком. Хильда отличается и от жителей английской глубинки, и от остальных слушателей курса писательского мастерства. Это различие подчеркнуто также расположением ее дома, который стоит на отшибе. Независимость сквозит в каждом движении героини, ее позах и словах. Хильда не следует мнению других, она не стремится понравиться: “When everyone gathered around the wood stove in the drawing room of the old house for introductions, Hilda chose to sit cross-legged and straight-backed on the floor...Although she wasn’t

²⁷⁷ Soja E. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

unfriendly...she didn't join in with the others"²⁷⁸. В супермаркете она покупает продукты, которые местный житель никогда бы не выбрал: оливковое масло, лимон, спагетти, бутылку белого вина — “food for the wrong climate”, подчеркивая свою инаковость — “brave indifference to her surrounding”²⁷⁹. Даже крохотная машина Хильды смотрится как «чужестранка» (“continental-looking”, “distinctively alien in the car park”²⁸⁰), также как и голос хозяйки выдает ее заокеанское происхождение (“ringing, reasonable, confident Canadian voice”). Немаловажной особенностью является то, что, подобно многим другим героиням Хэдли, избравшим холостяцкий образ жизни, Хильда не чувствует одиночества. Ее жильё несет на себе отпечаток ее яркой личности: “The room was uncluttered, considering how small it was, but everything in it was striking and eccentric: the faded rugs, the pictures on the walls, a wool blanket woven in bright colours flung over the back of the sofa, collections of stones and twisted weathered deadwood from the moors. The effect seemed spontaneous, but Ally knew that it must have taken a huge effort to get it to this state, removing all the layers of paint and wallpaper and carpeting and cosiness”²⁸¹. Через фокус на деталях интерьера осуществляется проекция на черты характера, склонности и особенности хозяйки комнаты. Комната является выразителем переживаемого опыта, заключает в себе эмоциональную, интеллектуальную и физическую жизнь, происходящую в ее стенах. «Своя» комната Хильды маркирует ее статус независимой состоявшейся личности.

²⁷⁸ Hadley T. She's the One in “Married Love and Other Stories”. London: Harper Perennial, 2012. — kindle edition. — loc.213.

²⁷⁹ Ibid. Loc.216.

²⁸⁰ Ibid. Loc.219.

²⁸¹ Hadley T. She's the One in “Married Love and Other Stories”. London: Harper Perennial, 2012. — kindle edition. — loc.228.

4.1 «Своя комната» как метафора и цитата в рассказе Тессы Хэдли «Сын своей матери» (“Mother’s Son”)

Наше внимание привлёк рассказ «Сын своей матери» (“Mother’s Son”) из сборника «Солнечный удар и другие истории». Примечательно, что Хэдли, озаглавив рассказ таким образом, будто играет с читателем, заставляя его ожидать главного события — появления взрослого сына, которого ждёт у себя дома уже совсем немолодая, но успешная героиня по имени Кристина. Она вправе гордиться собой, ибо, сознательно избрав жизнь за пределами брачных обязательств, не только стала матерью, но и получила признание как литературный критик и преподаватель истории женской литературы в местном университете. Кристина живёт в прекрасной квартире, соответствующей ее вкусу и потребностям; регулярно встречается с друзьями и сыном, отношения с которым не утратили доверительного характера. В лице героини рассказа автор даёт образцовый пример успешной самодостаточной женщины нового тысячелетия.

Рассказ интересен двумя любопытными отсылками: собственно к образу «своей комнаты» из знаменитого эссе Вулф и к специфической психологической эпифании, которая известна по рассказам Кэтрин Мэнсфилд.

На фоне пространств конвенционального уклада и гетеротопных пространств в рассказах Хэдли ярко выделяются пространства творческие, осмысленные женщиной как «свои» и полностью принадлежащие ей. В рассматриваемом нами рассказе дается, пожалуй, даже нарочитое воплощение доктрины «своей комнаты». Героиня буквально находит «свою» комнату: она успешная творческая личность, экономически независимая и к тому же обладающая собственным просторным кабинетом для работы. Кристина — известный профессор, готовится прочитать цикл лекций о месте писательниц и литературе модернизма (“on women novelists and modernism”²⁸²), на ее

²⁸² Hadley T. Mother’s Son in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc. 25. Здесь и далее цитаты из рассказа приводятся в круглых скобках.

рабочем столе разложены книги: “Rhys and Woolf and Bowen were piled all around her, some of them open face down on the table, some of them bristling with torn bits of paper as bookmarks” (25)²⁸³.

Примечательно, что много лет назад Кристина, не обремененная супружескими узами, не только решила родить ребенка, но и написала диссертацию о великих писательницах, порвавших с шаблонными формами мышления (“the conventions deep-buried in the foundations of the fiction tradition” (36)), например, со стереотипом, что все хорошие истории оканчиваются браком, а главное направление развития сюжета — это романтические отношения, сводящие вместе мужчину и женщину. Занимаясь изучением творчества Вирджинии Вулф и Кэтрин Мэнсфилд, Кристина и в жизни стала в некотором роде революционеркой, порвавшей с социальными условностями тех лет и отстаивавшей свое право жить, как сочтет нужным, автономно и независимо от мужчины. Она защитила диссертацию в конце 1970-х, во времена, когда в академическом сообществе доминировало мужское мнение (“the automatic gesture of obeisance to feminism had not been internalised among academics” (36)). Кристина, как и некоторые другие современные героини рассказов Тессы Хэдли «Обмен» (“Exchanges”), «В пещере» (“In the Cave”), «Та самая» (“She’s the One”), «Крестники» (“Godchildren”), выбирает «безопасное пространство одиночества» и главным для себя считает право на то, что Баррингтон Мур лаконично определил как чувство защищенности, возникающее вместо тягостного «исполнения обязательств, налагаемых социумом»²⁸⁴.

²⁸³ Весьма любопытно, что героиня интересуется именно теми авторами, традиции письма которых ценит сама Хэдли как писатель, литературный критик, преподаватель университета. Речь не столько об автобиографизме рассказа, сколько о «собственно теоретическом согласии автора и героя» (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Книга по требованию, 2013. — С.14). Как представляется, проекция собственного биографического опыта и взглядов Хэдли возникает в силу необходимости «соответствия с целым героя <...> с целым его личности, где рядом с наружностью, с манерой, с совершенно определенными жизненными обстоятельствами мировоззрением — только момент, то есть место обоснования и убеждения происходит все же то, что мы называем инкарнацией смысла бытию» (Там же. — С.14).

²⁸⁴ Цит. по Gan W. Women, Privacy and Modernity in Early Twentieth-Century British Writing. London: Palgrave Macmillan, 2009. — P. 2.

Квартира Кристины, в которой она осталась после того, как ее сын стал жить отдельно, находится на втором этаже дома, стоящего в одном ряду с другими домами, “with the same phenomenal window and cold north light, built as artist's studios in the 1890s” (26). Ее квартира невелика: кухня, спальня, ванная. Хэдли акцентирует внимание читателя лишь на просторном кабинете — “this big one, the centre-piece” (26), где героиня работает за красивым письменным столом, который является доминантой ее кабинета. Пространство удивительно напоминает комнаты Вирджинии Вулф в Блумсбери, “tall and white and spacious” (25), с огромными окнами, которые создают уникальную атмосферу присутствия в комнате внешнего. Также весьма примечателен выбор картин в квартире Кристины: репродукции Мондриана поддерживают неслучайное сходство с жильем последовательницы Вулф-модерниста. В рабочем кабинете Кристины прекрасное высокое арочное окно с открывающимся из него впечатляющим видом; она предпочитает не закрывать его занавесками, а наблюдать, как, например, меняются краски и цвет неба в течение дня (вспомним, какое значение имело нюансированное изображение вида из окна в романах Вулф). Но важно и другое: она с радостью открыта окружающему миру (“too eloquently immense presences on the other side” «слишком красноречивое, безмерное присутствие мира за окном» (26)); формально одинокая героиня не лишена, а в полной мере причастна подлинной жизни чувств.

Трудно не узнать в героине Хэдли воплощенную мечту Вирджинии Вулф о свободной, творческой, независимой женщине. Будущее героинь эссе Вулф является уже наступившей реальностью Хэдли. Кристина обладает всем, за что десятилетиями боролись женщины. Но отчего финал рассказа лишен всякого триумфального восторга? Как представляется, не социальные и гендерные стереотипы, не подавление творческого самовыражения, а неизбежность старения и болезненное признание факта преходящей ценности всех достижений составляют проблематику рассказа «Сын своей матери».

Долгожданное для читателя явление сына Кристины сопровождается его доверительным рассказом о непростой ситуации любовного треугольника. Обеих девушек Томаса зовут Аннами; совершенно разные по внешности и интеллектуальным способностям, обе Анны молоды и выступают как двойники по отношению друг к другу. Хэдли не случайно наделяет их одним и тем же именем: образу девушек, молодых, но таких схожих в своем стремлении завоевать любимого мужчину, она противопоставляет умудренную опытом Кристину, для которой чужда сама идея обладания. Страсти и терзания героини уже в прошлом, однако она до сих пор бережно хранит в памяти «те самые бури» (“those storms” (31)), которые сопутствуют юности и приобретению жизненного опыта: “The excitement of upheaval, a universe open with possibility, the phone calls that changed everything, the conspiratorial consultations with girlfriends, the feverish packing for surprise trips, escaping out of the last thing or rushing to embrace the next” (31). По ее мнению, девушки страдают из-за того, что не могут удержать Томаса, но они, в отличие от нее, «еще в игре» — “the game of pursuit and being pursued” (41). И это кажется Кристине смыслом жизни, который она утратила с возрастом — “the only thing worth living for: a possibility of joy that was no longer available to the mothers of these children” (41).

В своих рассказах Хэдли неоднократно приводит размышления героинь, опасаящихся быстротечности женского века: это могут быть страхи, провоцирующие на поиск необычного опыта, возможностей, которые предоставляет судьба. Но в «Сыне своей матери» экзистенциальная неизбежность старения дана посредством пронзительной эпифании Кристины, разбившей протухшее яйцо. М. Беджа одним из основополагающих аспектов эпифании считает количественную и качественную несоизмеримость глубины прозрения и вызвавшего его события, «внезапное духовное прозрение, вызванное каким-либо предметом, увиденной сценой, произошедшим событием или какой-либо знаменательной фазой мыслительного процесса.

Эпифания происходит непропорционально значительности или же логической соотнесенности с источником, вызвавшим реакцию»²⁸⁵.

Метафора тухлого яйца символически означает утрату фертильности и способности к деторождению, а следовательно, и привлекательности для противоположного пола, своеобразное завершение женского века. Решив приготовить для себя одной на ужин банальный омлет, Кристина не ограничивается тем, что просто разбивает яйцо в миску, она не спеша создает красивое блюдо: “made a vinaigrette <...> mashed parsley into a lump of butter with lemon juice, and sauteed a little tinned tuna in a pan with finely chopped shallots” (42). Когда все уже почти готово, она добавила яйца, не успев заметить, что второе яйцо испортилось. Только когда между ее пальцев потекла странная зловонная жидкость (“a foul greenish liquid<...> the thin texture of water, not albumen” (42)), она заметила, что само яйцо не выглядело свежим. Кристине показался невыносимым отвратительный и неприятный запах гниения, который заполнил пространство кухни «бесконтрольно, нагло» (“wildly, rudely” (42)).

Символичной, на наш взгляд, представляется ассоциация запаха с возрастом, который может в какой-то мере нивелировать все достижения (или, фигурально, испортить продукты, которые положили в чашу), например опыт, знания, мудрость, социальный успех, профессиональную состоятельность, умение себя преподнести. Кристине ненавистен этот запах, расползающийся по ее дому, она стремится уничтожить все, что может напомнить о нем: выносит испорченный ужин в мусорный контейнер на улицу, проветривает кухню. Случившийся эпизод для нее травматичен — “too awful, too violently offensive” (42). Он вызывает чересчур бурную, нерациональную и не характерную для нее реакцию и изменяет ее обычный жизненный распорядок. Вместо того, чтобы позвонить другу и пойти с ним на ужин, а историю о ее

²⁸⁵ Beja M. Epiphany in the modern novel. London: Owen, 1971. — P.18.

маленькой катастрофе преподнести как шутку, она остается дома, ложится на диван и переживает своего рода откровение.

Кристина вдруг задумывается о том, что женский век преходящ — “there would be a last time that she brought anyone home to make love in her bed” (43). Внезапное осознание конца своей женской привлекательности поначалу вызывает протест и неприятие, но затем Кристина приходит к мысли, что не стоит ей завидовать обеим молодым подругам сына и печалиться об ушедших временах, полных бушующих страстей, приключений и ярких эмоций, связанных с мужчинами. Только ее честные и непритворные отношения с сыном — “founded on one fixed and unalterable truth” (43), принесли ей в жизни настоящее счастье, радость и удовлетворение. Кристина сознательно отказывается принимать участие в «брачных играх» — “difficult man-woman thing” (43). Лежа на диване, она отворачивается, не желая больше быть соучастницей событий мира за окном (“turned her back on the view” (43)).

Великолепное арочное окно в этот вечер отделяет ее от бушующей непогоды: автор акцентирует внимание на яростных порывах ветра с дождем, на вывесках, грохочущих будто в экстазе (“flapping in crazy ecstasy” (43)), демонстрируя превращение Кристины из яростного участника бурной жизни страстей (“those storms” (31)) в индифферентного наблюдателя. Героиня решает, что она рада находиться по эту сторону окна, в спокойствии и комфорте. Отвернувшись, она будто отвергает то, что раньше являлось движущей силой ее жизни. С отказом от мужчин, от связанных с ними потрясений, исчезает смысл гендерного разделения и маркировки пространства. Акцент в рассказе смещается с важных достижений женщин в сторону ценностей общечеловеческих, равнозначных для обоих полов.

Тесса Хэдли отсылает читателя к Вулф и в других своих рассказах. Тему творческой реализации и «своей комнаты» автор поднимает в рассказе «Та самая». А в рассказе «Обмен» вновь возникает образ яиц, символизирующих женственность и фертильность. В нем одна из героинь продолжает с завидным постоянством дарить своей незамужней бездетной

подруге декоративные яйца. Повинуясь странному импульсу, она делает это вновь и вновь, признаваясь, что форма яйца как-то ассоциируется у нее с образом подруги: “there’s something contained and satisfying and... you know elliptical ...about the shape, which makes me think of you”²⁸⁶. Она не согласна с мнением обиженной Фил, что таким образом она настойчиво напоминает ей о необходимости иметь детей и о прочих условностях. У Фил уже собралась целая коллекция яиц — “blown and painted ones, wooden ones, stone ones, one in burnished metal”²⁸⁷. И подруга просит перестать указывать ей на необходимость завершения «женского проекта» и прямо заявляет: “At this point my egg collection’s complete. It’s finished. There aren’t ever going to be any chickens”²⁸⁸.

Подлинное событие самообретения для героинь Хэдли сопровождается открытием неизбежного экзистенциального измерения жизни. Иначе говоря, женские персонажи Хэдли обретают чаемую свободу жизнестроения, но не могут избежать «пути всякой плоти», естественного угасания и необходимости признания и женского, и общечеловеческого удела.

Рассмотренный нами выше рассказ «Сын своей матери» интересен обращением к художественным ресурсам психологической эпифании, известной по рассказам Кэтрин Мэнсфилд. Так, пуантом и психологическим откровением рассказа становится не появление сына героини, а разбитое тухлое яйцо. Метафоре конца фертильности также аккомпанирует пространственный образ теперь закрытого окна комнаты героини, воплощающего ее уход от жизненных «бурь» и «экстаза».

Пространственный образ «своей комнаты» из хрестоматийного эссе Вулф не утрачивает актуальности. Напротив, Хэдли не только апеллирует к узнаванию метафоры «своей комнаты» в рассказе «Сын своей матери», но и развивает тему, связанную с ней: «своя комната» теперь не столько проблематизирует женский вопрос, сулит счастливую возможность

²⁸⁶ Hadley T. Exchanges in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc. 125.

²⁸⁷ Ibid. Loc. 125.

²⁸⁸ Ibid. Loc. 125.

финансовой и социальной независимости, воплощает пространство творческого самообнаружения и самосознания женщины, сколько позволяет заострить болезненную экзистенциальную правду о преходящем и вечном.

4.2 Поэтика пространства в рассказе «Ведро крови» (“Buckets of Blood”)

Исследуя женщину, ее повседневную жизнь и образ мыслей, Тесса Хэдли помещает своих героинь в различные пространства таким образом, что они становятся семантически значимыми. В рассказе «Ведро крови» (“Buckets of Blood”) наше внимание привлекло противопоставление гендерно маркированных пространств, ассоциирующихся с традиционным укладом, и гетеротопного (транзитного) пространства заброшенного особняка, подрывающего иерархию социальных ролей.

В рассказе Хэдли воплощает тему женщины не только в самих женских образах и сюжете рассказов, но и через разнообразные конфигурации предметного мира своих текстов и, в особенности, организующие характеристики пространства. Противопоставляя их через запахи и сравнивая при помощи специфически выстроенного визуального ряда, автор заостряет тему женского самоопределения, моделирует пространство в связи с определенным стилем жизни героинь и их надеждами на будущее.

Домашнее пространство представлено обветшалым домом, в котором живет викарий со своей женой и девятью детьми. В этом доме не только нет элементарных бытовых удобств для семьи, автор подчеркивает любопытную для нас сопряженность человеческого и пространственного: “the old Ascot gas heater only dribbled out hot water, and there were all the younger children taking turns each night for bath” (46)²⁸⁹. Более того, пространство лишает членов семьи приватности, самой возможности побыть наедине с собой, иметь свою

²⁸⁹ Hadley T. Buckets of Blood in “Sunstroke and Other Stories”. London: Vintage, 2008. — kindle edition. — loc. 46. Далее цитируется это издание с указанием электронного месторасположения в скобках.

комнату, безбоязненно оставлять свои вещи с уверенностью, что их никто не испортит или не заберет. Интересно и то, что единственным безопасным местом для «хранения» личных вещей становится само тело ребенка: ключи от личных сундучков, в которых «хранится все самое ценное» (“keeping safe anything precious” (47)), дети носят на шее.

Пространство родного дома показано как ненадежное и некомфортное. Для сестер Шейлы и Хилари непреодолимым желанием было уехать как можно дальше от дома и этого стиля жизни. Их особенно пугала перспектива повторить судьбу своей матери — “not to become anything like their mother” (47). Неоднократно подчеркивается, что она проводила всю свою жизнь в хлопотах и заботах, не имела времени даже посмотретья в зеркало и нередко выглядела и вела себя как сумасшедшая. В тексте упомянуты мнения дочерей, уже способных оценить то, что современные матери их подруг совсем не похожи на их собственную: “did’t stoop their heads down in the broken way that theirs did, hadn't given up on completed sentences or consecutive dialogue, didn't address elliptical ironical asides to their soup spoons as they ate” (47). Старшая сестра Шейлы и Хилари, когда-то веселая и общительная девушка, теперь вышедшая замуж и родившая двоих детей, неузнаваемо изменилась и стала явно походить на их мать. Навестив ее в новом доме, подобном их родному дому — полному домашних дел, суеты и детской возни, — рассказчица фокусирует внимание на стиральной машине, “always pulled out from the wall, filling the kitchen with urine-pungent steam” (49). Пространство, в котором живет молодая мать со своими детьми, представляется беспорядочным и хаотичным. Оно характеризуется зловонными запахами (“masses of boiling nappies”, “urine-pungent steam” (49)) и непрекращающимся шумом от вечно кричащих детей, будто запертых за деревянными решетками детского манежа. Автор акцентирует внимание на том, что неопрятная внешность и отсутствующий вид старшей сестры стали явно напоминать мать. Так же, как и мать, она не разговаривает, а лишь бормочет что-то себе под нос. Этот пример производит неизгладимое впечатление на девушек, и они признаются друг другу, что

больше не верят в то, что роль женщины в их отчем доме — это единственный возможный пример для подражания.

Поступив и проучившись всего полгода в университете, Шейла полностью меняется. Примечательно, что автор описывает ее новый облик как противоречащий привычной внешности детей викария. Вместо аккуратной и неброской одежды, она пристрастилась к «цыганскому стилю», на смену косичке послушной дочери пришел нарочитый беспорядок в прическе. Привычный образ жизни в родном доме для нее более неприемлем. Ее раздражает запах дома, нафталина, которым мать пересыпает вещи и который теперь она ассоциирует с запахом старости. В том новом мире, где она теперь живет, никто не использует известные средства от моли *Mothballs* и *Hermolene*.

Любопытно, что Хилари обеспокоена тем, что от нее пахнет домом (“smelled of home”), и первым делом пытается заглушить этот запах, когда оказывается в заброшенном особняке в Бристоле, в котором живет Шейла.

Хэдли описывает не комфортное студенческое общежитие, а практически маргинальное пространство заброшенного дома, где сестры вместе проводят неделю. Сам дом, возможно, некогда принадлежавший уважаемым хозяевам, сейчас официально ничей и считается нежилым. Хэдли намеренно подчеркивает то обстоятельство, что место было заброшенным, а его запах — это запах обветшалости, присущий нежилым помещениям (“smell of a mineral decay”). Здесь на кухне собираются студенты, курят, сплетничают, спорят. Здесь же, на втором этаже в спальне Хилари обнаружила сестру, у которой началось кровотечение и боли из-за выкидыша. Комната Шейлы изображена темной, освещенной только одной лампой без абажура, с единственным местом для сна. Именно на этом матрасе, брошенном на пол, корчилась от боли Шейла. Атмосфера пространства передана автором как сумрачная, зловещая, маргинальная. Возникает весьма интересная повторяющаяся деталь (“bare floorboards”, “bare bulb”) — обнаженность, будто фокусирующая внимание на метафорической обнаженности состояния Шейлы, ее неукорененности, «неукрытости»

комфортной защитой социальных отношений — Шейла не замужем. Давая описание обветшалой и грязной уборной, в которую Хилари выносила ночной горшок, полный крови, автор отмечает и то, что отличало ее от уборной в родительском доме: туда легко попасть, да и смыв работает прекрасно. Хилари незаметно и беспрепятственно устраняет последствия выкидыша.

Темное уединенное пространство заброшенного дома обладает функцией исцеления, представляя своеобразный приют, где есть возможность сделать выбор. Оно противопоставляется шумному, открытому, коммунальному пространству родительского дома, где ничего нельзя утаить. При этом дом родителей, полный сквозняков и очень холодный, почти не обогревается, он дает лишь «тепло курятника». Домашнюю работу приходилось делать в постели, обложившись бутылками с горячей водой.

В комнате Шейлы в заброшенном доме, напротив, тепло и тихо. В доме у родителей тесно, все буквально захламлено различными вещами, а у детей часты конфликты по поводу обладания ими. Возможно, там Хилари и Шейла воспринимали себя не близкими людьми, а соперницами. В пространстве заброшенного дома, которое характеризуется как нагое (*bare*), полностью отсутствует привязка к вещам, а между сестрами появляется взаимопонимание и близость. Хилари помогает Шейле перенести боль, пытаясь облегчить страдания сестры, заботится о ней, убирает в ее комнате, стирает испачканные простыни.

Примечательно описание дороги к этому дому, маркирующее потенциальную перемену, возможно даже, соприкосновение с небезопасным новым опытом. Долгий по продолжительности путь и охватившее Хилари беспокойство подчеркиваются описанием ландшафта местности и старых городских районов, которые показались героине враждебными — “sinister <...>, as if they hid dark prisons” (54). От увиденного в доме Хилари испытывает потрясение, отчасти потому, что она обеспокоена состоянием сестры, кровь которой была везде («ведра крови»), но также и оттого, что ее ожидания оказываются обманутыми: Шейла вовсе не кажется ей свободной от «оков

традиционного жизненного уклада» (“muffling dependencies of home and childhood” (57)) девушкой, ведущей новую увлекательную жизнь. Шейла вдруг представляется ей копией матери, вслед за старшей сестрой повторившей ее путь: “joined the ranks of women submerged and knowing amid their biology” (57).

Однако это первое отчуждение от сестры, пережившей некий женский опыт, который теперь их разделяет, быстро сменяет неожиданное открытие глубокой, основанной на переживаниях, близости сестер. Даже дома, несмотря на тесноту, они скрывали друг от друга и свою наготу, и особенности своего тела. Живя в родительском доме, перед тем как лечь спать они спешно переодевались, стоя друг к другу спиной. А теперь Хилари видит сестру, которая без смущения садится перед ней на горшок и кладет себе между ног старое полотенце. Она удивляется тому, как неуловимо изменились их отношения, чувствует любовь к сестре, понимание, сопричастность ее ситуации, проявляет заботу и не осуждает.

Как мы видим, оба пространства описаны Тессой Хэдли как формально дискомфортные и обветшалые, но пространство родительского дома становится метафорой фатальной несвободы женщины, жизни по строго заведенному порядку, ее превращения в неряшливую сумасшедшую. В противоположность домашнему, пространство пустого особняка — жилища с кухней, разрисованной гигантскими грибами, несущее следы бывшего изящества, — указывает на самую возможность «другого» маргинального пространства как пустой площадки для нового будущего и свободного выбора, который делает женщина. На вопрос о том, сделала ли Шейла аборт, девушка отвечает, что этого и не понадобилось, так как все случилось «само собой».

Тем не менее, Хилари начинает понимать и принимать возможность иной женской судьбы: женщина может иметь сексуальную связь и при этом не выходить замуж; быть в положении, но не рожать нежеланного ребенка; иметь, в отличие от старшей сестры и матери, выбор, быть свободной от влияния домашних обязанностей и других обстоятельств, связанных с

замужеством. Символическим представляется эпизод, в котором Хилари едет к сестре с тяжелым чемоданом, полным книг, как, возможно, с набором стандартных представлений и прописных истин о роли и месте женщины. В обратный путь она пускается с легким невесомым чемоданом — своего рода метафорой пересмотра тех знаний, которые безнадежно устарели и не соответствуют современной женщине.

Таким образом, пространства, описанные Хэдли в рассказе «Ведро крови», связаны с комплексом женских вопросов, таких как замужество, материнство, поиск женской идентичности. Моделируя традиционное семейное пространство и пространство маргинальное (гетеротопическое), Тесса Хэдли недвусмысленно указывает на модели женской судьбы. Вместе с тем, и та, и другая модель связаны с выбором, который потребует от женщины мужества и стойкости. Вероятно, поэтому рассказ называется «Ведро крови».

Исследование рассказов Тэссы Хэдли, позволяет прийти к следующим выводам:

— Именно интерес к тематике “domestic fiction” в форме короткого рассказа принес Хэдли популярность и высокую академическую оценку как в Англии, так и за ее пределами. Однако в отличие от других писательниц, рисующих картины повседневности, в которую включена женщина, Хэдли формулирует свой собственный творческий принцип весьма определенно: писать об изменившейся социальной ситуации 2000-х гг. в отношении «женского вопроса»; писать с позиции представительниц среднего класса, то есть абсолютного большинства. Это стремление выразить с максимальной точностью типичный опыт своей типичной современницы и определяет творческие решения Хэдли.

— В отличие от своих предшественниц Хэдли избегает драматизации «женского вопроса». Комната и дом перестают быть пространством узничества, нет и пространств, которые представляли бы эскапистские топосы. Иными словами, свободный выбор своей женской судьбы теперь доступен любой британке и не связывается с протестом против навязываемых

мужчиной или обществом социальных ролей. В связи с этим психологический конфликт героини Хэдли не исчерпывается мучительным выбором традиционной или современной социальной позиции, но предстает как *внутренний личный опыт* каждой женщины, при этом лишенный всяких ассоциаций с эмоциями «сумасшедшей на чердаке». В этом отношении Хэдли развивает интеллектуальную концепцию «своей комнаты» Вулф как места выражения женского «Я», особого женского взгляда и опыта.

— Во-первых, именно изнутри этого опыта конвенциональные пространства дома изображаются как монотонная и безрадостная семейная идиллия, весьма дискомфортная для женщины, не предлагающая ей переживаний личного спектра. Отсюда возникают переходные (открытые) пространства, в которых временно оказываются героини Хэдли. Особый опыт, пережитый в открытых пространствах, будто позволяет им нюансировать свои переживания, подтвердить или опровергнуть избранную ими женскую стезю. Любопытна тенденция изображения гетеротопических пространств как комфортных для женщины: героиня Хэдли не прячется и не стремится отгородиться от других; быть в пространстве «трансфера» теперь нормальная социальная практика.

— Во-вторых, Хэдли сознательно обращается к образу «своей комнаты». В рассказе «Сын матери» творческий топос для героини с феминистскими взглядами и жизненной траекторией, свободной от некогда бытовавших стереотипов, появляется как цитата и метафора. Она заставляет читателя оценить экзистенциально-психологический разворот женской темы в эпоху, когда «женский вопрос» оказывается решен. Подчеркнем, что Хэдли трактует отношения между мужчинами и женщинами скорее как особое переживание, интенсивность которого может сравниться с переживанием материнства, своей творческой состоятельности и другими проявлениями «Я». Традиционные ценностные иерархии отступают на второй план — в центре оказывается полнота переживания самой жизни. Именно поэтому в рассказах Хэдли возникают семейные и незамужние женщины, матери и бездетные

женщины, которым в полной мере доступны глубокие эмоции. Вот почему и женское увядание становится для героини Хэдли особым и неизбежным *внутренним опытом*, требующим выражения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Впервые заявленное право на обладание «своей комнатой» как комплексом условий для выражения женской позиции прозвучало в эссе Вирджинии Вулф «Своя комната», написанном в начале двадцатого века. Оно стало мощным импульсом для дальнейшего развития эмблематического образа своей комнаты и его многочисленных интерпретаций в художественном творчестве писательниц двадцатого и двадцать первого века.

Манифестируемый в эссе образ своей комнаты несет черты свободного творческого пространства и является символическим местом рождения женского «Я». Противопоставленное ему традиционное женское пространство, не обнаруживающее черты индивидуальности и приватности, приравнивается к пространству *узничества* в той мере, в которой женщина оказывалась лишена привилегии получить образование, творческую и экономическую свободу.

Более раннюю постановку проблемы, связанную с пространственными отношениями, вписывающими женщину в социальный уклад, можно обнаружить в рассказе Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои», ярко и убедительно изобличающем нормы патриархального режима, подавляющего самовыражение женщины. Феминистский посыл рассказа заключается в опознании и осмыслении героиней образов вещного мира в рассказе (привинченная кровать, решетки, рисунок обоев) как пространства *узничества*, дисциплинирующих практик контроля с последующим избавлением от навязанных стереотипов поведения, художественно воплощенных в срыве со стен обоев, воспринимаемых героиней как решетки темницы. Рассказ предвосхитил интеллектуальные течения двадцатого века, связанные с интерпретацией Фуко культурных практик надзора и контроля.

Так, к началу XX века женский рассказ, изначально примыкающий к дидактическому патриархальному дискурсу начинает активно менять свои структурно-тематические очертания. Ряд историко-культурных обстоятельств

начала века спровоцировали публичную дискуссию вокруг «женского вопроса», а образ «своей комнаты» из эссе Вулф превратился в эмблему 1) женского вопроса как такового (социально-экономический, гендерный, культурный ракурсы); 2) метафорического пространства особого женского опыта (творческий, экзистенциально-психологический, лирико-исповедальный ракурсы). Таким образом, «своя комната» включает весь комплекс культурных ассоциаций, связанных с борьбой женщин за право на свободу от патриархальных гендерных ожиданий, право на доступ к знаниям, материальную независимость, полноту личностной самореализации как в браке, так и вне его, а также право на манифестацию женского «Я» посредством особого письма, видения, опыта. Пройдя через все волны феминизма, образ «своей комнаты» сохранил свою устойчивость эмблемы, но получил разную смысловую акцентировку.

В малой прозе Лессинг также находят свое отражение основные темы, прозвучавшие в интеллектуальной и художественной практике ее предшественниц. Образы женского пространства могут быть прочитаны как пространства *узничества*, обусловленного патриархальным канонам и предписанностью ролей, и как пространства творчества или самообретения «Я». Лессинг намеренно педалирует некоторые феминистские идеи, как, например, изображает изнанку патриархальной идиллии путем воссоздания пространства дома как «идиллического хронотопа» (Бахтин) и затем последовательно разрушает его. Рассказы Лессинг дают основание для нового прочтения «своей комнаты» в соответствии с актуальными интеллектуальными теориями. Для героинь Лессинг подлинно личным пространством, дарующим надежду на самоактуализацию, становится формально незаполненное пространство трансфера, гетеротопное пространство (М. Фуко), характеризующееся отсутствием знаков причастности к какому-либо порядку (комната в отеле, больничная палата, съемное жилье и др.). Наряду с критикой патриархального общества рассказы Лессинг обнаруживают экзистенциально-психологическую глубину,

проблематику рассказов составляет сложный и драматичный путь самообретения героини, часто сопровождаемый сменой пространственных топосов как символических этапов трансформации «Я».

Рассказы Фэй Уэлдон можно назвать яркой иллюстрацией ключевых идей теоретиков феминизма второй волны 1970-1980 гг. (Миле, Грир, Фриман, Губар, Шоултер и др.), критикующих патриархальные практики. Наряду с репутацией популярной писательницы Уэлдон известна ироничным мастерством в разоблачении сюжета о счастливом браке и правдивостью в изображении женской позиции. Создаваемый ею пространственный образ комнаты или дома по-прежнему связывается с мужским контролем и доминированием и нередко наделен чертами *узничества*.

Можно отметить, что образ «своей комнаты» как творческого пространства не получает художественного воплощения в рассказах Уэлдон. Однако она фокусирует внимание на значимости финансовой независимости женщины, что продолжает линию размышлений Вулф о предпосылках (пресловутых пятистах фунтов годового дохода) к занятию позиции, с которой женщина получает возможность говорить о себе и своих правах.

Рассказы Уэлдон интересны также реализацией двух высоко значимых в британской литературной традиции культурных метафор: «ангела дома» и «сумасшедшей на чердаке» непосредственно в изображении пространства дома, которые могут выступать в качестве смысловой оппозиции и обуславливать стилистические особенности и элементы поэтики текста. Необходимо отметить немаловажный вклад Уэлдон в модернизацию смысла обеих метафор с учетом современных ей реалий жизни. Так, в Британии 1970-1980 гг. «ангелом дома» становится женщина, в буквальном смысле разрывающаяся от необходимости соответствовать сразу нескольким социальным ролям (матери, хозяйки, конкурента мужчине в профессиональной сфере, объекта желания и др.), некоторые из которых едва ли совместимы. Несмотря на изменившиеся политики в отношении женской экономической свободы, над ней по-прежнему довлеют дисциплинирующие

практики, вызывающие к подавлению эмоций и сдержанности, не допускающие экспликации гнева и других, недопустимых с точки зрения патриархального строя эмоций, что приводит современницу Уэлдон на грань нервного срыва и истерики. Сложные формы психологизма такие, как показ расщепленного сознания героини, полифония голосов и использование потенциала несобственно-прямой речи ярко демонстрируют новый вариант образа «сумасшедшей на чердаке». Кроме того, реалистическая репрезентация вещного мира рассказов Уэлдон дает косвенный психологический портрет героинь. Однако многочисленные странные и мистические события, наполняющие повседневную жизнь, хотя и формально отсылают к готическим мотивам, на деле являются проекцией подавляемых чувств героини («сумасшедшая на чердаке»), которая до времени остается послушна роли «ангела дома».

Политически ангажированный период женской литературы 1960–1990 гг. сменился новым — теперь внимание женщин сосредоточено на индивидуальном опыте тела (старения), сексуальности, женственности, темах, обсуждаемых в контексте «третьей волны» феминизма²⁹⁰. И в исследованиях последних десятилетий, и в художественной практике писательниц заметен уход от изначальной полемики с «мужским взглядом» и «мужским каноном», от фокусировки на феминистской эстетике и гендере²⁹¹ — женская литература рассматривается как своего рода призма для самых разнообразных вопросов, волнующих литераторов сегодня, — от экзистенциальных до расовых, этнических, классовых, вопросов сексуальной и постколониальной идентичности, проблематики социальной и политической, тем терроризма и экологической катастрофы и т.д. Гендер перестает быть преимущественным звеном идентичности и поводом для создания художественных произведений²⁹². Так, получившие престижные литературные премии Эди

²⁹⁰ Ibid. P. 3.

²⁹¹ Kaplan C. 'Feminist Criticism Twenty Years On', From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World, ed. Helen Carr. London: Pandora, 1989. — pp. 21–3.

²⁹² Felski R. Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change. London: Hutchinson Radius, 1989. — 223 p.

Смит, Али Смит, Пенелопа Ливи, Сара Уотерс рассматриваются не столько как представительницы женской литературы, сколько как активные участники художественного процесса и формирования современного канона²⁹³. Более того, реалистический образ повседневной домашней жизни, возникающий в текстах Байетт, Дрэббл, Брукнер, не исчезает со страниц современной женской литературы, а по-новому воссоздается в текстах Тессы Хэдли и Али Смит.

Рассмотренная в настоящей работе динамика образа «своей комнаты» в английской литературе XX в. не случайно фокусируется на короткой прозе ее талантливых представительниц, принадлежащих разным поколениям. Образ «своей комнаты», возникающий в текстах, выступает, с одной стороны, индикатором изменений в трактовке «женского вопроса», с другой — как один из ключевых элементов в поэтике женского рассказа, определяющих концепцию героя, сюжет, конфликт и развязку. В особенности заметна динамика, обозначенная Шоуолтер как *feminist* и *female* в творчестве Лессинг и Уэлдон. Однако еще более заметна переакцентировка в связи с новейшей литературой.

В монографии “A Jury of Her Peers” (2009) Элейн Шоуолтер вносит поправки в собственную концепцию развития женского письма, изложенную в книге “A Literature of Their Own” (1977), которая долгие годы составляла основу преподавания женской литературы в университетах. Размышляя об исторических этапах, названных ею ‘*feminine*’, ‘*feminist*’, и ‘*female*’, Шоуолтер видит новое качество литературы, создаваемой писательницей-женщиной в новом тысячелетии, и называет актуальный этап ‘*free*’.²⁹⁴ Женщины не только

²⁹³ В настоящее время женщины выступают как поэты и драматурги-экспериментаторы, их творчество представлено как на крупнейших фестивалях, так и на постоянно действующих поэтических и театральных площадках. Престижные издательства (Bloodaxe Books and Corgon Press) и отдельные печатные издания (PN Review, Poetry Review, The Poetry Book Society Bulletin), со временем приобретшие статус «национальных институтов» поэзии, активно публикуют женщин-поэтов. В 1990 г. создается журнал, посвященный женскому письму, — *Women: A Cultural Review*, а в 2007 — *Contemporary Women’s Writing*, ставшие заметным явлением академической жизни. В обзорных монографиях “British Women Writing Fiction” (2000) под редакцией Эбби Уэролок, в “Contemporary British Women Writers” (2004) под редакцией Эммы Паркер появляются имена Сьюзен Хилл, П. Д. Джеймс, Мишель Робертс, Эммы Теннант и других британских писательниц, менее известных за пределами своей страны.

²⁹⁴Showalter E. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago, 2010. — P. xx.

получают «свою комнату», но и места публичного признания — отдельные издательские дома, читательские группы, онлайн форумы, посвященные женскому письму²⁹⁵

Проза нашей современницы Тессы Хэдли — яркое воплощение тенденций, свободных как от канонических форм осмысления места женщины, так и от противопоставляемых им полемических образов, ассоциируемых с радикальным феминизмом. Риторика женской литературы и культуры сменилась с риторики *изменения положения* женщины, ее места в обществе, на риторику *свободного выбора* своего места, «своей комнаты».

²⁹⁵ Eagleton M., Parker E. Introduction. In *The History of British Women's Writing, 1970–Present*. Vol. Ten. London, New York: Palgrave MacMillan, 2015. — P. 1. Однако статьи о женщинах-писательницах по-прежнему уступают статьям о писателях-мужчинах в количественном отношении, если речь идет о справочниках по современной литературе, сводных перечнях, сборниках интервью с писателями, статьях в периодической печати национального уровня, например, *London Review of Books* и *Times Literary Supplement*. См. www.vidaweb.org, accessed 15 March 2014.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Заметки к будущей классификации типов символов [Текст] / С.С. Аверинцев // Проблемы изучения культурного наследия, ред. Г.В. Степанова. – М.: Наука, 1985. – 400 с.
2. Анцыферова О. Ю. Извивы феминистского литературоведения (материалы к спецкурсу) [Текст] / О. Ю. Анцыферова // Женщина в российском обществе. – 2005. № 3-4. – С. 73-86.
3. Анцыферова О. Ю. Имеет ли воображение расовые корни? (Американский африканизм Тони Моррисон) [Текст] / О. Ю. Анцыферова // Вестник Ивановского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – 2008. – Вып. 1. – С. 3-13.
4. Бахтин М. Эпос и роман [Текст] / М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. Бахтин. – М.: Книга по требованию, 2013. – 444 с.
6. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [Текст] / Г. Башляр; Пер. с франц. Н. Кислова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
7. Бочкарева Н. Хронотоп парикмахерской в рассказах Ф. Уэлдон «Подводя итоги» и А. С. Байетт «Лодыжки Медузы» [Текст] / Н. Бочкарева, О. Графова // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь, 2011. Вып. 6. – С. 195-199.
8. Васильева И. Фэй Уэлдон. Жизнь и чувства людей [Текст] / И. Васильева // Современная художественная литература за рубежом». – М., 1988. – Вып. 6. – С. 28-30.
9. Васильева-Южина И. Н. Романы Дорис Лессинг. Проблема жанра [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / И. Н. Васильева-Южина. – М., 1986. – 24 с.

10. Вулф В. Своя комната [Текст] / В. Вулф // Эти загадочные англичанки; Пер. с англ. Н. Бушмановой. – М.: Прогресс, 1992. – С. 78-152. – 505 с.
11. Гениева Е. Ю. Правда факта и правда видения [Текст] / Е.Ю. Гениева // Вулф В. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 3-22.
12. Гениева Е. Ю. Остановленное мгновение: Предисловие [Текст] / Е.Ю. Гениева // Вулф В. Миссис Дэллоуэй. Эссе: сб. [на англ. яз.], сост. Е.Ю. Гениева. – М.: Радуга, 1984. – С. 7-30.
13. Головачева И. Утопии в литературе и психологии [Текст] / И. В. Головачева // Вопросы философии. – 2000. – Вып. 6. – С. 119-131.
14. Джумайло О. А. Утопия и селекция в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» [Текст] / О. А. Джумайло // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2016. – № 4. – С. 12-19.
15. Жукова С. А. Особенности темпоральной организации художественного текста (на материале современных немецкоязычных коротких рассказов) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / С. А. Жукова. – Калининград, 2010. – 22 с.
16. Жуковская О. И. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / О. И. Жуковская. – Великий Новгород, 2008. – 23 с.
17. Зеленин Д.А. Поэтика книжной эмблемы [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Д. А. Зеленин. – Москва, 2017. – 20 с.
18. Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Я. С. Коврижина. – Иваново, 2016. – 21 с.
19. Конева Н. Предисловие [Текст] / Н. Конева // Подруги: Роман. Рассказы; пер. с англ. Н. Коневой. – М.: Радуга, 1985. – 376 с. – С. 3-18.

20. Конева Н. Фэй Уэлдон. Академия Г. Шрапнеля [Текст] / Н. Конева // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1988. – Вып. 2. – С. 25-28.
21. Конева Н. Фэй Уэлдон. Клоны Джоанны Мэй [Текст] / Н. Конева // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1990. – Вып. 4. – С. 31-33.
22. Крейсберг С. Трансформация власти: доминирование, полномочия и образование [Текст] / С. Крейсберг; Пер. с англ. Макова // Развитие личности. – 2010. – № 3. – С. 186-192.
23. Лотман Ю.М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
24. Лосев А.Ф. Логика символа [Текст] / А.Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. Серия: Мыслители XX века. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
25. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы [Текст]: монография / Е. Мелетинский. – Москва: Наука, 1990. – 278 с.
26. Меркулова М.Г. Система аллюзий и реминисценций на жизнь и творчество русских писателей в романе Дж. Барнса «Шум времени» [Текст] / М. Г. Меркулова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2017. – №3. – С. 96-101.
27. Миколайчик М. Психологический анализ и самоанализ в романном творчестве Дорис Лессинг [Текст] / М. Миколайчик // Сборник научных докладов. Международная научная конференция обмена научными достижениями. – Познань, 2014. – С. 36-42.
28. Ненарокова М.Р. Соловей в средневековых бестиариях и латинских сборниках эмблем [Электронный ресурс] / М. Р. Ненарокова // Культурологический журнал. – 2014. – Вып. 4 (18). – Режим доступа: http://cr-journal.ru/rus/journals/306.html&j_id=21 (дата обращения 05.05.2020).

29. Проскурнин Б. О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту [Текст] / Б. Проскурнин // Вестник Пермского университета. Иностранные языки и литературы. – 2004. – № 4. – С. 5-11.

30. Проскурнин Б. Роман Дж. Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика: [Текст]: монография / Б. Проскурнин, К. Хьюитт. – Пермь: изд-во Пермского университета, 2004. – 93 с.

31. Рейнгольд Н.И. Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» [Текст] / Н.И. Рейнгольд // В. Вулф Обыкновенный читатель, Н.И. Рейнгольд: составление, перевод, статьи, примечания. – М.: Наука (Серия «Литературные памятники» РАН), 2012. – С. 526-626.

32. Сергеева Ю. Ритм в структуре современного короткого рассказа (На материале произведений Фэй Уэлдон и Анни Сомон) [Текст]: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Ю. А. Сергеева. – Москва, 2008. – 19 с.

33. Скобелев В. Поэтика рассказа [Текст] / В. Скобелев. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1982. – 155 с.

34. Соснин А. В. По Лондонским маршрутам Вирджинии Вулф [Текст] / А. В. Соснин, Е. А. Ситникова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – Вып. 1. – С.91-104.

35. Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода [Текст] / Н. А. Соловьева – М.: Издательство Московского университета, 1984. – 146 с.

36. Фарыно Е. Введение в литературоведение [Текст] / Е. Фарыно. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. – 645 с.

37. Фирстова М. Художественное воплощение темы женской судьбы в романах Элизабет Гаскелл 1848-1855 гг.: викторианский социум и женский характер [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / М. Ю. Фирстова. – Пермь, 2012. – 221 с.

38. Фуко М. Другие пространства [Текст] / М.Фуко // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью; Пер. с

франц. Б.М. Скуратова, ред. В. П. Большакова. – М.: Праксис, 2006. Ч. 3. – С.191-204.

39. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы [Текст] / М. Фуко; Пер. с фр. Наумова – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 416 с.

40. Халтрин-Халтурина Е.В. Поэма «Аврора Ли» Элизабет Баррет-Браунинг как памятник Викторианской литературы [Текст] / Е. В. Халтрин-Халтурина // Известия РАН. Серия Литературы и языка. – 2017. – №6 (76). – С. 41-46.

41. Чупрынина О.Г. Судьба как концепт в языке и культуре [Текст] / О. Г. Чупрынина, К. М. Баранова, М. Г. Меркулова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2018. – №3 (56). – С. 120-125.

42. Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы [Текст] / Б. О. Эйхенбаум. Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л.: Прибой, 1927. – С.208-209.

43. Allen O. J. Structure and Motif in Doris Lessing's "A Man and Two Women" [Text] / O. J. Allen // Modern Fiction Studies. – 1980. – Vol. 26. – Issue 1. – P. 63-74.

44. Ammons E. Writing Silence: "The Yellow Wallpaper" [Text] / E. Ammons // Conflicting Stories: Women Writers at the Turn into the Twentieth Century, E. Ammons (Ed.). – New York: Oxford University Press, 1992. – P. 34-43.

45. Armitt P. Contemporary Women's Fiction and the Fantastic [Text] / P. Armitt. – London: Palgrave MacMillan, 2000. – 257 p.

46. Bak J. Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper" [Text] /J. Bak // Studies in Short Fiction. – 1994. – Vol. 31. – Issue 1. – P. 39-46.

47. Baker S. The irresistible rise of the short story [Electronic resource] / S. Barker // Daily Telegraph, May 18, 2014. – Access mode: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10831961/The-irresistible-rise-of-the-short-story.html> (accessed 24.05.19)

48. Baldwin D. *Art and Commerce in the British Short Story, 1880-1950* [Text] / D. Baldwin. – London: Pickering & Chatto, 2013. – 240 p.
49. Batchelor J. *Women's Writing, 1660–1830: Feminisms and Futures* [Text] / J. Batchelor, G. Dow. – London: Palgrave MacMillan, 2017. – 266 p.
50. Beja M. *Epiphany in the Modern Novel* [Text] / M. Beja. – London: Peter Owen, 1971. – 255 p.
51. Berets R. *A Jungian Interpretation of the Dream Sequence in Doris Lessing's The Summer Before the Dark* [Text] / R. Berets // *Modern Fiction Studies*. – 1980. – Vol. 26. – Issue 1. – P. 117-130.
52. Behrendt S. C. *Influence, Anxiety, and Erasure in Women's Writing: Romantic becomes Victorian* [Text] / S. C. Behrendt // *The History of British Women's Writing, 1750-1830*, J.M. Labbe (ed.). – London: Palgrave MacMillan, 2010. – P. 321-340.
53. Binder C. M. *From Innocence to Experience. (Re-)Constructions of Childhood in Victorian Women's Autobiography* [Text] / C.M. Binder. – Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. – 402 p.
54. Beer P. *Reader I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and George Eliot* [Text] / P. Beer. – London: MacMillan, 1974. – 213 p.
55. *British Women Short Story Writers: The New Woman to Now* [Text] / E. Young, J. Bailey (Eds.). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. – 216 p.
56. Broches E. *Life and loves* [Electronic resource] / E. Broches // *The Guardian* – Access mode
https://www.theguardian.com/books/2002/may/06/fiction.fayweldon?CMP=share_btn_link (accessed: 16.01.2018)
57. Carr H. *A History of Women's Writing* [Text] // *A History of Feminist Literary Criticism*, G. Plain, S. Sellers (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. 120-137.

58. Cooke R. Tessa Hadley: "I feel I've got the novel's rhythm now, and that's very exciting" [Electronic resource] / R. Cooke // The Guardian. – Access mode: https://www.theguardian.com/books/2015/sep/06/tessa-hadley-meet-the-author-the-past?CMP=share_btn_link (accessed: 25.01.2018)
59. Cusk R. Shakespeare's daughters [Electronic resource] / R. Cusk // The Guardian. – Access mode: <http://www.theguardian.com/profile/rachel-cusk> (assessed: 25.01.2018)
60. Cox J. Gothic and Victorian Supernatural Tales [Text] / J. Cox // The Cambridge History of the English Short Story, D. Head (Ed.) – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – P. 49-66.
61. Davison C. Haunted House / Haunted Heroine: Female Gothic Closets in the "Yellow Wallpaper" [Text] / C. Davison // Woman's Studies. – 2004. – Vol. 33. – P. 47-75.
62. Doris Lessing: Border Crossings [Text] / A. Ridout, S. Watkins (Eds). – London: Bloomsbury Publishing, 2009. – 192 p.
63. Doris Lessing: Interrogating the Times [Text] / D. Raschke, P. Perrakis, S. Singer. (Eds.) – Columbus, OH: Ohio State University Press, 2010. – 240 p.
64. Dowling F. Fay Weldon's Fiction [Text] / F. Dowling. – Vancouver: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1998. – 194 p.
65. Duncker P. Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Fiction [Text] / P. Duncker. – Oxford: Blackwell, 1992. – 286 p.
66. Eagleton M. Introduction [Text] // The History of British Women's Writing, 1970-Present. Vol. Ten, M. Eagleton, E. Parker (Eds.) – London: Palgrave MacMillan, 2015. – P. 1-22.
67. Ellmann M. Thinking About Women [Text] / M. Ellmann. – New York: Harcourt, Brace & World, 1968. – 240 p.
68. Enright A. A fierce desire [Electronic resource] / A. Enright // The Guardian. – Access mode: <http://www.theguardian.com/books/2007/jan/06/featuresreviews.guardianreview15> (accessed: 20.02.2017)

69. Ezell M. J. M. *Writing Women's Literary History* [Text] / M. J. M. Ezell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. – 205 p.
70. Favre V. *A Room of One's Own's (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism* [Electronic resource] / V. Favre // *Études britanniques contemporaines* – Access mode: <http://journals.openedition.org/ebc/9184>, свободный.
71. *Fay Weldon's Wicked Fictions* [Text] / R. Barreca (Ed.) – UPNE, 1994. – 248 p.
72. Firestone S. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* [Text] / S. Firestone. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 240 p.
73. *Felicia Hemans: Reimagining Poetry in the Nineteenth Century* [Text] / N. Sweet, Ju. Melnyk (Eds.). – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001. – 266 p.
74. Felski R. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change* [Text] / R. Felski. – Massachusetts: Harvard University Press, 1989. – 223 p.
75. Fergus J. *The Professional Woman Writer* [Text] // *The Cambridge Companion to Jane Austen*, E. Copeland, Ju. McMaster (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 12-31.
76. Fetterley J. *Reading about Reading: "A Jury of Her Peers", "The Murderers in the Rue Morgue," and "The Yellow Wallpaper"* [Text] / J. Fetterley // *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, E. Flynn, P. Schweikart (Eds.) – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986. – P.147-164.
77. Friedan B. *The Feminine Mystique (1963)* [Text] / B. Friedan. – New York: W.W. Norton & Co; 50th Anniversary edition, 2013. – 592 p.
78. Gan W. *Women, Privacy and Modernity in Early Twentieth-Century British Writing* [Text] / W. Gan. – London: Palgrave MacMillan, 2009. – 182 p.
79. Gardiner Ju. K. *Rhys, Stead, Lessing, and the Politics of Empathy* [Text] / Ju. K. Gardiner. – Bloomington: Indiana University Press, 1989. – 186 p.
80. Garside P. *The English Novel in the Romantic Era: Consolidation and Dispersal* [Text] / P. Garside // *The English Novel 1770–1829: A Bibliographical*

Survey of Prose Fiction Published in the British Isles Volume II: 1800-1829, P. Garside, J. Raven, and R. Schowering (Eds.). – Oxford: Oxford University Press, 2000. – P. 15-103.

81. Gayduk J. Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley [Electronic resource] / J. Gayduk // Los Angeles Review of Books. – Access mode: <https://lareviewofbooks.org/article/playing-with-time-a-conversation-with-tessa-hadley/> Playing with Time: A Conversation with Tessa Hadley (accessed: 16.01.2018)

82. Gilbert S. The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Second Edition [Text] / S. Gilbert, S. Gubar. – London: Yale University Press, 2000. – kindle edition.

83. Gordon C. Notes on Chekhov and Maugham [Text] / C. Gordon // The Sewanee Review. – 1949. – Vol. 57 – Issue 3. – P. 401-410.

84. Greene G. Doris Lessing: The Poetics of Change [Text] / G. Greene. – Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1994. – 285 p.

85. Hanson C. Fiction: From Realism to Postmodernism and Beyond [Text] / C. Hanson // The History of British Women's Writing, 1970-Present. Vol. Ten, M. Eagleton, E. Parker (Eds.). – London, New York: Palgrave MacMillan, 2015. – P. 23-35.

86. Hanson C. Re-Reading The Short Story [Text] / C. Hanson. – New York: Palgrave MacMillan, 1989. – 137 p.

87. Hanson C. Short stories and short fictions, 1880-1980 [Text] / C. Hanson. – New York: Palgrave MacMillan, 1985. – 189 p.

88. Haffenden J. Novelists in Interview [Text] / J. Haffenden. – London: Methuen, 1985. – 328 p.

89. Halisky L. Redeeming the Irrational: The Inexplicable Heroines of “A Sorrowful Woman” and “To Room Nineteen” [Text] / L. Halisky // Studies in Short Fiction. – 1990. – Vol. 27. – Issue 1. – P. 45-54.

90. Harrington E. B. Introduction: Women Writers and the Outlaw Form of the Short Story [Text] // Scribbling Women and the Short Story Form: Approaches

by American & British Women Writers, E. B. Harrington (Ed.). – New York: Peter Lang Publishing, 2008. – P.1-14.

91. Head D. The Cambridge History of the English Short Story [Text] / D. Head. – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – 668 p.

92. Hedges E. Afterword to The Feminist Press edition of “The Yellow Wallpaper” [Text] // The Yellow Wallpaper, Ch. P. Gilman. – New York.: The Feminist Press, 1973. – P. 37-63.

93. Hume B. Managing Madness in Gilman’s “The Yellow Wall-Paper” [Text] / B. Hume // Studies in American Fiction. – 2002. – Vol. 30. – Issue 1. – P. 3-20.

94. Hunter E. Madness in Doris Lessing’s “To Room Nineteen” [Text] / E. Hunter // English Studies in Africa. – 1987. – Vol. 30. – Issue 2. – P. 91-104.

95. Jarvis C. Patient Atavism [Electronic resource] / C. Jarvis // Los Angeles Review of Books. – Access mode: <https://lareviewofbooks.org/article/patient-atavism/> (accessed: 25.01.2018)

96. Kaplan C. Feminist Criticism Twenty Years On [Text] // From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women’s Writing in the Postmodern World, H. Carr (Ed.). – London: Pandora, 1989. – P. 21-30.

97. Killick T. British Short Fiction in the Early Nineteenth Century. The Rise of the Tale [Text] / T. Killick. – London and New York: Routledge, 2008. – 200 p.

98. Kimber G. Katherine Mansfield and art of the short story [Text] / G. Kimber. – London: Palgrave Macmillan, 2015. – 101 p.

99. King J. The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction [Text] / J. King. – London: Palgrave Macmillan, 2005. – 210 p.

100. Kennard J. Convention Coverage or How to Read Your Own Life [Text] / J. Kennard // New Literary History. – 1981. – Vol. 13. – Issue 1. – P. 69-88.

101. Kolodny A. A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts [Text] / A. Kolodny // *New Literary History*. – 1980. – Vol. 11. – Issue 3. – P. 451-467.
102. Kolton M. Married Love: A Conversation with Tessa Hadley [Electronic resource] / M. Kolton // *Los Angeles Review of Books*. – Access mode: <https://lareviewofbooks.org/article/married-love-a-conversation-with-tessa-hadley/Married Love: A Conversation with Tessa Hadley> (accessed: 01.02.2018)
103. Krueger K. *British Women Writers and the Short Story, 1950-1930* [Text] / K. Krueger. – New York: Palgrave Macmillan, 2014. – 260 p.
104. Lee H. *Virginia Woolf* [Text] / H. Lee. – London: Vintage, 1997. – 892 p.
105. Lee H. *The Secret Self: Short Stories by Women* [Text] / H. Lee. – London: Dent, 1985. – 382 p.
106. Lefcowitz B. Dream and Action in Lessing's *The Summer Before the Dark* [Text] / B. Lefcowitz // *Doris Lessing Newsletter*. Brooklyn College Press. – 1979. – Vol. 3. – Issue 2. – P.107-120.
107. Linkin H.K. Mary Tighe and the Coterie of Women Poets in *Psyche* [Text] // *The History of British Women's Writing, 1750–1830*, J. M. Labbe. (Ed.). – London: Palgrave Macmillan, 2010. – P. 301-320.
108. Liggins E. *The British Short Story* [Text] / E. Liggins, A. Maunder, R. Robbins. – London: Palgrave Macmillan, 2010. – 320 p.
109. Louw P. Domestic Spaces: Huts and Houses in Doris Lessing's *African Stories* [Text] // *Doris Lessing: Interrogating the Times*, D. Raschke, Ph. S. Perrakis (Eds.). – S. Columbus: The Ohio State University Press, 2010. – P. 165-182.
110. Maddocks M. *Mothers and Masochists* / M. Maddocks // *Time*. – 1973. – February 26. – P. 56.
111. Majoul B. *Doris Lessing: Poetics of Being and Time* [Text] / B. Majoul. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. – 110 p.
112. Malcolm D. *The British and Irish Short Story Handbook* [Text] / D. Malcolm. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. – 364 p.

113. Marcus J. Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy [Text] / J. Marcus. – Bloomington: Indiana UP, 1987. – 219 p.
114. Matthews B. The Philosophy of the Short-Story [Text] / B. Matthews. – New York: Longmans, 1901. – 83 p.
115. Mazzeo T. Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period [Text] / T. Mazzeo. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006. – 256 p.
116. McAloon J. “Short story is enjoying a powerful renaissance” [Electronic resource] / J. McAloon // The Spectator. – 2016. – Sept 3. – Access mode: <https://www.spectator.co.uk/issues/3-september-2016/> (accessed 08.12.19)
117. McCormick K. The Child’s Perspective in Five African Stories [Text] / K. McCormick // Doris Lessing Newsletter. – 1985. – Vol. 9. – Issue 2. – P.12-13.
118. Moers E. Literary Women [Text] / E. Moers. – London: Doubleday, 1976. – 336 p.
119. Moi T. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory [Text] / T. Moi // Feminist Literary Criticism, Eagleton M. (ed.). – Routledge, 2013. – P.37-52.
120. Myerson J. Beyond Cosmo [Electronic resource] /J. Myerson // The Guardian. – Access mode: <http://www.theguardian.com/books/2002/apr/20/fiction.reviews>. (accessed: 01.02.2017)
121. Naughtie J. Talks to Tessa Hadley about Married Love [Electronic resource] /J. Naughtie // Bookclub, BBC Radio 4 – Access mode: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0342mhf> (accessed: 16.01.2018)
122. Newman D. Short Prose Narratives of the Eighteenth and Nineteenth Centuries [Text] / D. Newman // The Cambridge History of the English Short Story, D. Head (Ed.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – P. 32-48.
123. Newquist R. “Talking as a Person” [Text] / R. Newquist // Putting the Questions Differently, E. Ingersoll (Ed.). – London: Flamingo, 1994. – 248 p.

124. O'Connor F. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story* [Text] / F. O'Connor. – Melville House Publishing, 2004. – 211 p.
125. Olsen T. *Silences (1978)* [Text] / T. Olsen. – New York: Feminist Press at CUNY, 2003. – 320 p.
126. Parrinder P. *Descents into Hell: The Later Novels of Doris Lessing* [Text] / P. Parrinder // *Critical Quaterly*. – 1980. – Vol. 22. – Issue 4. – P. 5-25.
127. Pasco A. *On Defining Short Stories* [Text] / A. Pasco // *New Literary History*. – 1991. (22). – P. 407-422.
128. Palmer P. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* [Text] / P. Palmer. – New York: Cassell, 1999. – 176 p.
129. Patmor C. *The Angel in the House (1854)* [Electronic resource] / C. Patmor // The Project Gutenberg. – Access mode: <https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm> (accessed: 01.10.18)
130. Pearson J. *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists, 1642–1737* [Text] / J. Pearson. – New York: Harvester, 1988. – 308 p.
131. Prince G. *A Grammar of Stories: An Introduction* [Text] / G. Prince. – The Hague: Mouton, 1973. – 106 p.
132. Raven J. *Historical Introduction: The Novel Comes of Age* [Text] // *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles, Volume 1: 1770-1799*, J Raven, A. Forster, S. Bending (Eds.). – Oxford: Oxford UP, 2000. – P. 15-121.
133. Quawas R. *Lessing's "To Room Nineteen": Susan's Voyage into the Inner Space of 'elsewhere'* [Text] / R. Quawas // *Atlantis*. – 2007. – Vol. 29. – Issue 1. – P.107-122.
134. Poovey M. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* [Text] / M. Poovey. – Chicago: University of Chicago Press, 1984. – 250 p.
135. Raskin J. *Doris Lessing at Stony Brook: An Interview* [Text] / J. Raskin // *New American Review*. – 1970. – Vol. 8. – P.166-179.

136. Reiman R. *The Study of Modern Manuscripts: Public, Confidential, and Private* [Text] / R. Reiman. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. – 188 p.
137. Rubenstein R. *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness* [Text] / R. Rubenstein – Urbana: University of Illinois Press, 1979. – 271 p.
138. Rosner V. *Modernism and the Architecture of Private Life: Gender and Culture* [Text] / V. Rosner. – New York: Columbia UP, 2005. – 241 p.
139. Rowe M. *Doris Lessing, Women Writers* [Text] / M. Rowe. – London: Macmillan Press, 1994. – 152 p.
140. Schellenberg B. *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain* [Text] / B. Schellenberg. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 250 p.
141. Sedgwick E. *Epistemology of the Closet* [Text] / E. Sedgwick. – Berkeley: University of California Press, 2008. – 280 p.
142. Sellers S. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* [Text] / S. Sellers. – London: Palgrave, 2001. – 212 p.
143. Shanti E. Talking About “words that are hardly syllabled yet”: A Convergence of the Personal and the Communal While Teaching Virginia Woolf's *A Room of One's Own* [Text] / E. Shanti // *Studies in Education*. – 2004. – № 1. – P. 52-62.
144. Show V. *The Short Story: A Critical Introduction* [Text] / V. Show. – London: Longman, 1983. – 294 p.
145. Showalter E. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* [Text] / E. Showalter. – London: Vintage, 2010. – 608 p.
146. Showalter E. *A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Bronte to Lessing* [Text] / E. Showalter. – London: Virago, 1978. – P.263-265, 282-297 (reprint in Eagleton M. (Ed.). *Feminist Literary Criticism*. – Routledge, 2013. – P. 24-37).

147. Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980* [Text] / E. Showalter. – New York: Pantheon Books, 1985. – 312 p.

148. Shumaker C. *Realism, Reform, and the Audience: Charlotte Perkins Gilman's Unreadable Wallpaper* [Text] / C. Shumaker // *Arizona Quaterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory*. – 1991. – Vol.47. – Issue 1. – P.81-93.

149. Shumaker C. Too 'Terribly Good to Be Printed': Charlotte Gilman's "The Yellow Wallpaper" [Text] / C. Shumaker // *American Literature*. – 1985. Vol. 57. – Issue 4. – P. 588-589.

150. Siskin C. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700–1830* [Text] / C. Siskin. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. – 285 p.

151. Smith S. Tessa Hadley Talks about "Bad Dreams and other Stories" [Electronic resource] / S. Smith // *The Amazon Book Review* – Access mode: <https://www.amazonbookreview.com/post/14dbe4de-4f61-471c-9c4e-0f9d06357ea4/tessa-hadley-talks-about-bad-dreams-and-other-stories>. (accessed: 26.01.2018)

152. Soja E. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* [Text] / E. Soja. – Oxford: Blackwell Publishers, 1996. – 352 p.

153. Solomon J. R. *Staking Ground: The Politics of Space in Virginia Woolf's a Room of One's Own and Three Guineas* [Text] / J. R. Solomon // *Women's Studies*. – 1989. – Vol.16.3 – Issue 4. – P. 331-347.

154. Somers E. *So Much to Tell, So Much to Find* [Electronic resource] / E. Somers // *The Millions* – Access mode: <https://themillions.com/2015/03/so-much-to-tell-so-much-to-find-the-millions-interviews-tessa-hadley.html>. (accessed: 16.01.2018)

155. Spacks P. *The Female Imagination* [Text] / P. Spacks. – New York: Alfred A. Knopf, 1979. – 326 p.

156. Stevenson C. "Here Was One Room, There Another": The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One's Own* and *Mrs. Dalloway*

[Text] / C. Stevenson // *Pacific Coast Philology*. – 2014. – Vol. 49. – Issue 1. – P. 112-132.

157. Stubbs P. *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880-1920* [Text] / P. Stubbs. – London: Methuen, 1981. – 263 p.

158. The Diane Rehm Show. Thu, Jan 21, 2016. [Electronic resource] – Access mode: <http://www.dianerehm.org>. [audio] (accessed: 20.02.2017)

159. *The Faber book of Modern Stories* [Text] / Bowen E. (Ed.) – London: Faber & Faber, 1937. – 554 p.

160. *The New Short Story Theories* [Text] / C.E. May (Ed.). – Athens: Ohio UP, 1994. – 363 p.

161. Todd J. *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800* [Text] / J. Todd. – New York: Columbia University Press, 1989. – 328 p.

162. Treichler P. *Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in “The Yellow Wallpaper”* [Text] / P. Treichler // *Tulsa Studies in Women’s Literature*. – 1984. – Vol. 3. – Issue 1-2. – P. 61-77.

163. Underwood T. *The Transformation of Gender in English-language Fiction* [Text] / T. Underwood, D. Bamman, S. Lee // *Cultural Analytics*. – 2018. – Feb. 13. – P. 1-36.

164. Wallhead C. *A.S. Byatt: Essays on the Short Fiction* [Text] / C. Wallhead. – Bern: Peter Lang, 2007. – 234 p.

165. Watkins S. *Doris Lessing. Contemporary World Writers Series* [Text] / S. Watkins. – Manchester: Manchester University Press, 2010. – 256 p.

166. Watt I. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* [Text] / I. Watt. – London: The Hogarth Press, (1957) 1987. – 249 p.

167. Waugh P. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern* [Text] / P. Waugh. – London: New York: Routledge, 1989. – 244 p.

168. Wallace D. *The Woman’s Historical Novel: British Women Writers 1900–2000* [Text] / D. Wallace. – London: Palgrave Macmillan, 2005. – 282 p.

169. Waxman B. From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature [Text] / B. Waxman. – New York: Greenwood Press, 1990. – 224 p.
170. Werlock A. British Women Writing Fiction [Text] / A. Werlock. – University Alabama Press; 1st edition, 2000. – 330 p.
171. White C. Women's Magazines 1693-1968 [Text] / C. White. – London: Michael Joseph, 1970. – 348 p.
172. Whittaker R. Doris Lessing [Text] / R. Whittaker. – London: Macmillan Publishers, 1988. – 144 p.
173. Wigley M. Untitled: The Housing of Gender [Text] / M. Wigley // Sexuality and Space, B. Colomina (Ed.). – New York: Princeton Architectural Press, 1992. – P. 327-389.
174. Women, Writing and the Public Sphere, 1700-1830 [Text] / E. Eger, Ch. Grant, C. Ó Gallchoir and P. Warburton. (Eds.) – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 336 p.
175. Zionkowski L. Men's Work: Gender, Class, and the Professionalization of Poetry, 1660-1784 [Text] / L. Zionkowski. – New York: Palgrave Macmillan, 2001. – 279 p.

СПИСОК СПРАВОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

176. Словарь гендерных терминов [Текст] / Под ред. А. А. Денисовой. – М.: Информация XXI век, 2002. – 256 с
177. Cirlot J. A Dictionary of Symbols [Text] / J. Cirlot (Ed.). – London: Routledge New Edition, 1990. – 508 p.
178. Collins Dictionary [Electronic resource] – Access mode: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/creep> (accessed: 06.04.2017)

179. Oxford Learner's Dictionaries [Electronic resource] – Access mode: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/creep>. (accessed: 06.04.2017)

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ

180. Лессинг Д. Марта Квест [Текст] / Д. Лессинг; Пер. с англ. Т. А. Кудрявцевой. – М.: Иностранная литература, 1957. – 340 с.

181. Лессинг Д. Лето перед закатом [Текст] / Лессинг Д. // Лето перед закатом. Давай поженимся. Лессинг Д., Апдайк Дж. – М.: МП «Фирма Арт», 1992. – 384 с.

182. Лессинг Д. Трава поет [Текст]. / Д. Лессинг; Пер. с англ. Н. Вуль. – Санкт-Петербург: Амфора: 2008. – 400 с.

183. Уэлдон Ф. Расщепление. Беда. [Текст] / Ф. Уэлдон; Пер. с англ. И. Гуровой, И. Бернштейн. – М.: Издательство АСТ, 2000. – 464 с.

184. Gilman Ch. The Yellow Wallpaper [Text] / Ch. Gilman. – Sweden: Wisehouse Classics, 2016. – e-book. (First Published 1892 in “The New England Magazine”. – Boston: Small, Maynard&Co. – P. 647-656).

185. Hadley T. Buckets of Blood [Text] / T. Hadley // Sunstroke and Other Stories. – London: Vintage, 2008. – kindle edition. – loc. 45-72 of 178.

186. Hadley T. Enemy [Text] / T. Hadley // Sunstroke and Other Stories. – London: Vintage, 2008. – kindle edition. – loc. 87-103 of 178.

187. Hadley T. Exchanges [Text] / T. Hadley // Sunstroke and Other Stories. – London: Vintage, 2008. – kindle edition. – loc. 121-130 of 178.

188. Hadley T. Experience [Text] / T. Hadley // Bad Dreams and Other Stories. – London: Jonathan Cape, 2017. – 215p. – P. 87-112.

189. Hadley T. In the Cave [Text] / T. Hadley // Married Love and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2012. – kindle edition. – loc. 243-250 of 290.

190. Hadley T. In the Country [Text] / T. Hadley // Married Love and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2012. – kindle edition. – loc. 147-182 of 290.

191. Hadley T. Married Love [Text] / T. Hadley // Married Love and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2012. – kindle edition. – loc. 9-35 of 290.
192. Hadley T. Mother's Son [Text] / T. Hadley // Sunstroke and Other Stories. – London: Vintage, 2008. – kindle edition. – loc. 25-43 of 178.
193. Hadley T. Mouthful of Cut Glass [Text] / T. Hadley // Married Love and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2012. – kindle edition. – loc. 51-77 of 290.
194. Hadley T. Phosphorescence [Text] / T. Hadley // Sunstroke and Other Stories. – London: Vintage, 2008. – kindle edition. – loc. 73-86 of 178.
195. Hadley T. She's the One [Text] / T. Hadley // Married Love and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2012. – kindle edition. – loc. 210-242 of 290.
196. Hadley T. Sunstroke [Text] / T. Hadley // Sunstroke and Other Stories. – London: Vintage, 2008. – kindle edition. – loc. 1-24 of 178.
197. Hadley T. The Godchildren [Text] / T. Hadley // Married Love and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2012. – kindle edition. – loc. 182-209 of 290.
198. Lessing D. A Room [Text] / D. Lessing // To Room Nineteen: Collected Stories Volume One. – London: Flamingo, 2002. – kindle-edition. – loc.4511-4576 of 9721.
199. Lessing D. A Woman on a Roof [Text] / D. Lessing // To Room Nineteen: Collected Stories Volume One. – London: Flamingo, 2002. – kindle-edition. – loc. 3859-4005 of 9721.
200. Lessing D. Dialogue [Text] / D. Lessing // The Temptation of Jack Orkney: Collected Stories Volume Two. – London: Flamingo, 2002. – kindle-edition. – loc. 884-1099 of 9333.
201. Lessing D. One Off the Short List [Text] / D. Lessing // To Room Nineteen: Collected Stories Volume One. – London: Flamingo, 2002. – kindle-edition. – loc. 3418-3856 of 9721.

202. Lessing D. Our Friend Judith [Text] / D. Lessing // The Temptation of Jack Orkney: Collected Stories Volume Two. – London: Flamingo, 2002. – kindle-edition. – loc. 94-448 of 9333.

203. Lessing D. The De Wets Come to Kloof Grange [Text] / D. Lessing // African Stories. – New York: Simon&Schuster, 2014. – 672 p. – P. 103-128.

204. Lessing D. The Story of a Non-Marrying Man [Text] / D. Lessing // African Stories. – New York: Simon&Schuster, 2014. – 672 p. – P. 637-650.

205. Lessing D. The Summer Before the Dark [Text] / D. Lessing. – New York: Vintage International. – 2008. – kindle-edition.

206. Lessing D. To Room Nineteen [Text] / D. Lessing // Penguin Book of Modern British Short Stories, Malcolm Bradbury (Ed.). – London: Penguin Books, 1987. – 448 p. – P.150-180.

207. Lessing D. Traitors [Text] / D. Lessing // African Stories. – New York: Simon&Schuster, 2014. – 672 p. – P. 39-46.

208. Weldon F. A Knife for Cutting Mangoes [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 2765-2837 of 5781.

209. Weldon F. Angel, All Innocence [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 75-359 of 5781.

210. Weldon F. Breakages [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 959-1158 of 5781.

211. Weldon F. Delights of France or Horrors of the Road [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 1432-1569 of 5781.

212. Weldon F. Down the Clinical Disco [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 1571-1664 of 5781.

213. Weldon F. Holy Stones [Text] / F. Weldon // Watching Me, Watching You. – London: Flamingo, 2003. – kindle-edition. – loc. 1001-1182 of 2645.
214. Weldon F. Polaris [Text] / F. Weldon // Polaris and Other Stories. – London: Hodder and Stoughton, 1985. – 238 p.
215. Weldon F. Praxis. [Text] / F. Weldon. – London: Coronet Books, 1980. – 283p.
216. Weldon F. Smoking Chimneys [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 2848-2981 of 5781.
217. Weldon F. The Cloning of Joanna May [Text] / F. Weldon. – London: Penguin Books, 1991. – 272 p.
218. Weldon F. The Man with No Eyes [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 605-952 of 5781.
219. Weldon F. The Medium is the Message [Text] / F. Weldon // Nothing to Wear and Nowhere to Hide. – London: Flamingo, 2003. – kindle-edition. – loc. 186-416 of 2864.
220. Weldon F. Weekend [Text] / F. Weldon // Penguin Book of Modern British Short Stories, Malcolm Bradbury (Ed.). – London: Penguin Books, 1987. – 448 p. – P. 309-325.
221. Weldon F. Why Did She Do That? [Text] / F. Weldon // Mischief: Fay Weldon Selects Her Best Short Stories. – London: Head of Zeus Ltd, 2015. – kindle edition. – loc. 3068-3296 of 5781.