

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2025-82-4-129-134

## СЮЖЕТ НАСИЛИЯ В РОМАНЕ МАРИНЫ СТЕПНОВОЙ «ЖЕНЩИНЫ ЛАЗАРЯ»

© Татьяна Бреева

### THE THEME OF VIOLENCE IN MARINA STEPANOVA'S NOVEL "THE WOMEN OF LAZARUS"

Tatiana Breeva

A defining characteristic of the Russian feminist prose problem field is the issue of female traumatization, both collective and individual. A specific form of its artistic embodiment is the plot of violence, vividly represented in M. Stepanova's novel "The Women of Lazarus". In this case, the author's attention is focused on the process of the female body degradation under the influence of the authoritative history discourse, which becomes an agent of patriarchal discourse. The plot-compositional organization of the novel thus becomes a structural principle, reflecting the dynamics of the traumatic event's development. The image of the repressed female body is formed in the novel as a result of the sequential shift of discursive planes, each presenting the story of one of the female main characters. If the plot logic in depicting Maria Chaldonova's fate is determined by the use of a traditional system of motifs exposing the negative nature of the story, the development of Galina Petrovna's fate is governed by the logic of an adventurous narrative, while in Lidochka's case, it is melodramatic storytelling. Such an organization, with its characteristic gradual reduction of the characters' psychological motivation, demonstrates an increasing expansion of the motif of the oppressed, repressed corporeality, forming into a single dynamic image of a broken, defective body. Thus, in the novel, the plot of violence is presented primarily at the author's level through increasing the manifestation of oppressed corporeality, embodying the objective inadequacy of patriarchal power discourse, which becomes "a place of power, oppression, and regulation", responsible for the traumatization of the body, thereby undermining the foundation for the female subjectivity formation.

*Keywords:* feminist prose, femininity, female trauma, gender issues

Определяющей характеристикой проблемного поля русской фем-прозы становится проблема женской травматизации, как коллективной, так и индивидуальной. Специфической формой ее художественного воплощения становится сюжет насилия, ярко репрезентированный в романе М. Степновой «Женщины Лазаря». В этом случае внимание автора оказывается сосредоточено на процессе деградации женского тела под влиянием властного дискурса истории, становящегося агентом патриархального дискурса. Сюжетно-композиционная организация романа становится при этом структурным принципом, отражающим динамику развития травматического события. Образ репрессированного женского тела складывается в романе как результат последовательной смены дискурсивных планов, каждый из которых презентует историю одной из героинь. Если сюжетная логика в изображении судьбы Марии Чалдоновой обусловлена использованием традиционной системы мотивов, обнажающих негативную природу истории, то развитие судьбы Галины Петровны определяется уже логикой авантюрного повествования, а Лидочки – мелодраматического повествования. Подобная организация со свойственным ей постепенным редуцированием психологической мотивированности образов демонстрирует все большее расширение мотива угнетенной, репрессированной телесности, оформляющегося в единый динамичный образ изломанного, ущербного тела. Таким образом, сюжет насилия презентуется в романе преимущественно на авторском уровне посредством все большего проявления угнетенной телесности, воплощающей собой объективную неполноту патриархального властного дискурса, становящегося «местом власти, угнетения и регламентации» и отвечающего за травматизацию телесности, разрушая тем самым основу формирования женской субъектности.

*Ключевые слова:* фем-проза, феминность, женская травма, гендерная проблематика

Для цитирования: Бреева Т. Сюжет насилия в романе Марины Степновой «Женщины Лазаря» // Филология и культура. Philology and Culture. 2025. № 4 (82). С. 129–134. DOI: 10.26907/2782-4756-2025-82-4-129-134

Развитие русской фем-прозы происходит уже на протяжении более чем тридцати лет. Начавшись с манифестаций «Новых амазонок», сегодня она представлена текстами женского автофикшна, а точнее текстами, реализующими жанровую стратегию автофикшна. Эти три десятилетия, с одной стороны, демонстрируют спрессованность феминистских идей, определяющих одномоментность реализации самых разных концепций феминности (на это указывает в своих работах И. Л. Савкина [1]), а с другой – достаточно четко выстроенную динамику, касающуюся прежде всего характера и форм концептуализации женской травмы.

С этой точки зрения можно выделить три основных этапа в становлении и развитии русской фем-прозы [2]. 1990-е гг. представляют собой период демифологизации патриархатных форм концептуализации представлений о феминном начале и ремифологизации феминности на новых основаниях. На этом же этапе выстраивается два ведущих аспекта рассмотрения феминности: ее травматизация патриархальным дискурсом и коллективный женский опыт, формирующий представление о женской субъектности. Кроме этого, период «Новых амазонок» становится этапным в формировании специфического языка описания этих двух проблемных аспектов – языка тела.

Второй период в развитии фем-прозы в России представлен не только малыми формами, но и романной прозой 2000 – начала 2010-х гг. (Е. Катишонок, М. Степнова, О. Славникова, Е. Чинова и др.). На этом этапе выстраивается два основных варианта концептуализации женской травмы: сюжет насилия и сюжет тела. Первый вариант характерен для текстов, широко использующих жанровую стратегию семейной хроники («Жили были старик со старухой», «Против часовой», «Свет в окне» Катишонок, «Женщины Лазаря» Степновой и т. д.). Второй характерен для произведений, ориентирующихся на архетипический мотив Пигмалиона («2017» Славниковой, «Хирург» Степновой, «Синдром Петрушки» Д. Рубиной и т. д.).

Третий этап существования фем-прозы связывается с дальнейшим развитием сюжета тела в произведениях, развивающих жанровую стратегию автофикшна (Е. Некрасова «Кожа», О. Васякина «Рана», «Роза», и т. д.).

На сегодняшний день русская фем-проза остается в фокусе исследовательского внимания,

причем, как с точки зрения ее последовательного описания [3], [4], [5], так и с позиции построения адекватной методологии гендерного литературоведения [2], [6], [7]. Однако специфический тип сюжетики и особый характер художественной презентации до сих пор не становился предметом специального рассмотрения, тем более по отношению к романистике Степновой.

Роман «Женщины Лазаря», написанный в 2011 г., оказался достаточно ярким явлением современной русской литературы, став лауреатом премии «Большой книги» в 2012 г. и номинантом премий «Национальный бестселлер-2012» и «Русский Букер». При этом критическая рефлексия этого произведения демонстрирует явно полярные оценки, начиная от С. Кузнецова, включившего роман в список «лучших русских книг прошлого года», и заканчивая, скорее, негативными высказываниями Валерии Пустовой, выстраивающимися вокруг тезиса о неслучившейся эпопейности нового романа.

Собственно, этот последний аспект, на наш взгляд, нуждается в проработке и дальнейшем развитии. Жанровая стратегия семейной хроники, которая утверждается в русской фем-прозе в качестве одной из художественных доминант вписывается в то сопряжение «рода и советской истории», о котором упоминает Пустовая, называя в качестве примеров романы С. Кузнецова «Хоровод воды» и С. Самсонова «Проводник электричества».

Однако необходимо отметить, что данная жанровая стратегия совершенно иначе работает в фем-прозе по сравнению со всем остальным литературным контекстом. Прежде всего это определяется тем, что жанровая стратегия семейной хроники становится одной из форм презентации травматического дискурса, предполагающего возможность появления замещенной женской травмы. Именно поэтому в отличие от западноевропейского варианта и некоторых текстов русской фем-прозы 1990-х гг. сюжет насилия в романе М. Степновой тематически не сосредоточен на самом событии физического или психологического насилия. Он характеризуется проявлением травматизации на уровне не только женской субъективности, но и женской субъектности. Коллективный женский опыт, оформляющийся в «долевою» женскую идентичность, перестает быть основой для формирования гендерного архетипа феминности, уступая место осмыслению его тотальной травматизации, порожденной вла-

стным патриархатным дискурсом, агентом которого выступает история.

Экспликация метанарративного дискурса в романе переносит акцент на повествовательный план, что приводит к сюжетному редуцированию значимости отдельной женской судьбы, фиксируя читательское внимание на самом процессе травматизации женской субъектности. Именно поэтому общность трех героинь романа, заявленная в названии принадлежностью к образу Лазаря Линдта, воспринимается не столько как проявление идеологического комплекса сестринства, сколько как структурный принцип, характерный для всего творчества Степновой и отражающий динамику развития травматического события (в «Хирурге» воплощением этого был принцип сюжетного параллелизма). В романе травматическое событие как будто растворяется в повествовании о жизни трех героинь.

Динамика сюжета насилия обеспечивается разностью дискурсивных планов, презентующих историю каждой из героинь. Если сюжетная логика в изображении судьбы Марии Чалдоновой обусловлена использованием традиционной системы мотивов, обнажающих негативную природу истории, то развитие судьбы Галины Петровны определяется уже логикой авантюрного повествования, а Лидочки – мелодраматического повествования. Подобная организация со свойственным ей постепенным редуцированием психологической мотивированности образов демонстрирует все большее расширение мотива угнетенной, репрессированной телесности, оформляющегося в единый динамичный образ изломанного, ущербного тела.

Акцентирование данного образа поддерживается в романе смысловой градацией в номинации «девушка». Совершенно очевидным представляется движение от традиционного сопряжения «девушка-невеста», заявленного в образе Маруси, к превращению этого определения сначала в идеологический бестелесный конструкт – «девушка-комсомолка» – по отношению к образу Галины Петровны (причем, это определение используется нарратором, звучит из уст матери Галочки, и сама героиня, по крайней мере дважды, именно так определяет себя во внутренней речи), а затем уже к появлению номинации «пожилая девушка». Последнее относится к образу Анны Николаевны, художественного руководителя танцевального кружка, исполняющей роль проводника Лидочки в мир балета. Именно в отношении нее впервые эксплицируется образ изломанного, нереализованного тела:

«...просто жилистая пожилая девушка с обглоданными куриными костями вместо ключиц и бутылочными, странно вывернутыми икрами» [8].

Травмированность судьбы Марии Чалдоновой обнажается посредством достаточно традиционных для русской литературы XX в. сюжетных мотивов ушедшего «золотого века» и разрушающегося дома, семантика которых обнажает негативизм истории. Художественным воплощением первого становится в романе образ родной семьи героини – семьи Питоврановых:

«Семейство было огромное, шумное и дружное, но даже случайному гостю было ясно, что дружба эта основана не на пустом и случайном кровном родстве, а на совершенно осознанной, умной человеческой приязни, так что каждому вновь народившемуся у Питоврановых ребенку, каждой приблудившейся кошке или приглашенному на обед гостю приходилось постараться, чтобы завоевать любовь и приязнь всех остальных – но зато, раз влившись в эту мирную и многоголосую симфонию огромного человеческого счастья, каждый получал столько дивного, телесного уюта и тепла, что с избытком хватало и на земную, и на загробную жизнь» [Там же].

Катастрофический характер истории усиливается благодаря неизменному акцентированию одиночества молодой семьи: связь с питоврановской семьей представлена в романе только ретроспективно, начиная с 1918 г., когда Чалдонов приводит в свой дом Линдта, упоминания о родной семье Маруси полностью исчезают.

Негативизм истории фиксирует также процессуальный характер мотива разрушающегося дома, который обнаруживает деградацию пространства дома от дома Питоврановых к дому Чалдонова на Остоженке, к квартире «угрюмого трехэтажного дома» в Энске, воплощающей образ «брошенного» дома. При этом единственной гендерной деталью, демонстрирующей уязвимость героини в потоке истории, становится мотив бездетности, который сопровождает Марусю на протяжении всей ее замужней жизни.

В противовес этому в отношении Галины Петровны процесс угнетения феминного под давлением патриархатного дискурса власти представлен уже совершенно открыто. Авантюрный характер повествования обуславливает фикционализацию нарратива истории, осуществляемую с помощью активного использования исторического анекдота в духе боровской сталиниады. История брака Линдта и Галочки выстраивается по авантюрной модели похищенной невесты, получая псевдоисторическую аранжировку, связанную с одним из мифов о Берии, который Ю. Б. Боров определяет как «секс-истории».

Подчиняясь романному формату, воля Берии как олицетворение властного дискурса оказывается делегирована образу Николаича – «денщику» Линдта, являющемуся одновременно агентом НКВД, именно он организует брак Галочки и Лазаря.

Иными словами, авантюрный сюжет позволяет заместить властный дискурс истории ложным андроцентричным дискурсом, расширяющим сферу негативного опыта репрессированного тела. Отражением этого становится в романе история брачных отношений Лазаря и Галочки. Линдт, непосвященный в планы Николаича, воспринимает Галочку как отражение того света, который сопровождал для него образ Маруси, а отношения с ней как реализацию неслучившегося с Марией Чалдоновой. В противовес этому Галочка переживает все происходящее как сексуальное насилие. Медовый месяц подается автором в двойном освещении: через призму сознания Галочки все происходящее становится *«анфиладой кошмаров, которые переходили один в другой, и она не могла не то что проснуться – даже закричать»* [Там же], Линдт же неверно интерпретируя телесные реакции молодой жены, воспринимает это как *«стыдливое согласие»*.

Поход к бабке мистически преображает героиню, полностью истребляя ее женскую субъективность, только в таком качестве она вписывается в патриархатный дискурс власти:

«В апреле 1959 года Галочки Баталовой не стало окончательно. Ее место заняла Галина Петровна Линдт» [Там же].

Преображение героини подчеркивается смелой половых ролевых моделей: безответная жертвенность сменяется моделью бизнесвумен. Показательным в изображении результата гендерной деградации героини и ее вписанности в патриархатный дискурс власти становится описание тех изменений, которые происходят с ней после похорон Линдта.

Создаваемый в романе образ ущербного тела поддерживается использованием приема психологического параллелизма. В эпизоде, когда Галина Петровна отвела Лидочку в танцевальный кружок, появляется подробное описание шубы, создающее эффект метафорического уподобления потаенной телесности:

«...не шуба даже – тонкое, легкое пальто из переливчатой черной каракульчи с муаровыми разводами... На подкладку пошел самый настоящий шелк невероятного, почти императорского оттенка. ...стоило Галине Петровне ... распахнуть полы, как шуба,

замкнутая, непроницаемая, монашески-строгая, вдруг являла миру свою тайную, тревожную, воспаленную изнанку и от этого становилась особенно незащитной, раненой, невероятной – почти живой» [Там же].

Подобное описание отражает состояние героини:

«Галина Петровна спрятала губы в щекотный мех, вдохнула нежный, чуть подмороженный воздух и вдруг почувствовала себя очень глупой, очень молодой и очень счастливой» [Там же].

Столкновение с призраком самой себя (молодой пары, напомнившей героине о ее прошлом) разрушает иллюзию *«прелестной переводной картинки»*, обнажая искореженную телесность героини: *«Это ты мне всю жизнь покалечил. Всю меня переуродовал»* [Там же]. Ущербная телесность Галины Петровны поддерживается все той же метафоризацией образа шубы:

«...Галина Петровна ... раздраженно швырнула шубу на пол – вывернутую, освежеванную, теперь уже окончательно и бесповоротно мертвую» [Там же].

История Лидочки выстраивается в романе в четко выраженным мелодраматическом ключе. Возникает вполне узнаваемая мелодраматическая схема, основу которой составляет архетипическая модель Красавицы и Чудовища с перекодированием гендерных ролей. Любопытным представляется не сам факт появления мелодраматической составляющей, что достаточно типично для определенной части фем-прозы, а последовательная ее реализация в рамках гендерной пары Лужбин – Лидочка. Архетипическая проекция поддерживает процесс угнетения тела в отношении героини (именно ей структурно соответствует роль Чудовища).

Так же как и в случае с Галиной Петровной, в отношении образа Лидочки срабатывает заместительный механизм травмы, властный дискурс как будто переадресуется бабушке – Галине Петровне. Однако материнско-дочерний сюжет, который должен был презентовать процесс травматизации тела, в романе явно фикционализируется. Галина Петровна после гибели невестки и исчезновения/смерти сына Бориса вынуждена взять на себя опеку над внучкой, причем их отношения внешне демонстрируют традиционный для этого сюжета вариант.

Вместе с тем сюжетная схема лишается принципиально значимого для нее эмоционального компонента. Галина Петровна эмоционально не заинтересована в Лидочке, хотя и полностью исполняет навязанный ей долг:

«...как ни крути, а Лидочка действительно была ее внучкой, пусть и надоедливой, едва знакомой, неприятной, но родной» [Там же].

Героиня переводит деньги на счет внучки, имитируя, что их посылает отец, даже то, что она настаивает на продолжении балетной карьеры в Москве, обусловлено этим чувством долга. Поэтому все материнские сценарии, реализуемые Галиной Петровной в отношении Лидочки, формализируются, превращаются в своего рода игру случая, будь то обещание пойти в цирк (*«В цирк они не пошли, конечно»*) или определение ее в танцевальный кружок (*«Спортивные секции отпали сразу – Галина Петровна была категорически против всяких девишек с веслом и прочих безобразных кариатид»*) [Там же].

Угнетение тела четко соотносится с мотивом несвободы, презентацией которого в отношении Лидочки становится пространство балетного мира. Сужение патриархатного дискурса власти до балетного мира может быть объяснено в контексте идеи Фуко об «инвестировании в тело власти»: «Владение своим телом, осознание своего тела могло быть достигнуто лишь вследствие инвестирования в тело власти: гимнастика, упражнения, развитие мускулатуры, нагота, восторги перед прекрасным телом... – все это выстраивается в цепочку, ведущую к желанию обретения собственного тела посредством упорной, настойчивой, кропотливой работы, которую власть осуществляет над телом детей, солдат, над телом, обладающим хорошим здоровьем» [9, с. 187].

Доказательством оправданности подобного восприятия балетного мира может служить неизменное подчеркивание его тоталитарного характера:

«Идеальный параллелепипед казармы или барака. Залитый светом и потом танцевальный класс. <...>

А теперь вообразите себе оловянных от усердия солдатиков, фанатично влюбленных в свою муштру. Заключенных, которые задолго до ежедневного допроса начинают готовить истерзанное тело к пыткам, добровольно вытягиваясь на дыбе и методично вылаывая себе то один, то другой сустав» [8].

При этом аксиология балетного мира формируется в романе еще до того, как Лидочка поступает в энское хореографическое училище. С самого начала любое упоминание балета (даже простая номинация, такая как крем «Балет») актуализирует семантику имитации женского тела.

Балетный мир предстает предельно физиологичным, но в то же время физиологизация становится основой объективации женского тела, при-

чем это задается сначала как общий принцип и лишь затем реализуется в отношении героини. В этом случае показательным является эпизод первых балетных впечатлений девятилетней Лидочки, выстроенный по аналогии с вариантом толстовского острашения в эпизоде посещения Наташей Ростовской оперы:

«Картонная дверь на сцене распахнулась, и из левой декорации выпорхнула вся перевитая пружинными жилами балеринка с оскаленным напряженным лицом человека, которому приходится держать на плечах запредельную, непосильную ношу. <...> Из восьмого ряда было прекрасно видно, как натянуты сухожилия у нее на шее и в паху, как дрожат от усердия огромные, как у куклы, накладные ресницы» [Там же].

Заявленный в этом эпизоде образ изломанного тела в финале реализуется уже самой Лидочкой, причем опять акцентируется специфика субъективного восприятия героини:

«Она скинула пижаму и взглянула на свое отражение в огромном, почти до потолка, зеркале холодными оценивающими глазами, будто рассматривала чужого, неприятного человека – вывернутые ступни, костлявые руки, грубые, обглоданные голодом и упреждениями мослы бедер, сухие крепкие мышцы легкоатлета под некрасивой желтоватой кожей. Агрегат для производства нелепых телодвижений. Уродина. Дура. Жалкая, уродливая дура» [Там же].

Таким образом, сюжет насилия презентуется в романе преимущественно на авторском уровне посредством все большего проявления угнетенной телесности, воплощающей собой объективную неполноту патриархатного властного дискурса, становящегося «местом власти, угнетения и регламентации» и отвечающего за травматизацию телесности, разрушая тем самым основу формирования женской субъектности.

#### Список источников

1. Савкина И. Л. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение (Русский феминистский журнал). 1996. № 4. С. 62 – 67.
2. Афанасьев А. С. Стратегии гендерных репрезентаций в русской женской литературе 1980–2010-х гг.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2022. 35 с.
3. Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. 22 с.
4. Ровенская Т. А. Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов: Проблематика, ментальность, идентификация: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 28 с.

5. Воробьева Н. В. Женская проза 1980 – 2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006. 20 с.

6. Эконен К. Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.

7. Улюра Г. Женская проза постсоветской России. Saarbrücken: Изд-во: «LAP Lambert Academic Publishing», 2012. 340 с.

8. Степнова М. Женщины Лазаря. URL: <https://xn--2-9sb0d.xn--p1ai/ghenschiny-lazarya-2548775/read> (дата обращения: 06.10.2025).

9. Фуко М. Власть и тело // Интеллектуалы и власть: Избранные политические ствты, выступления и интервью. М.: Праксис, 2002. 384 с.

#### References

1. Savkina, I. L. (1996). *Govori, Mariya! (Zametki o sovremennoi zhenskoi proze)* [Speak, Maria! (Notes on Contemporary Women's Prose)]. *Preobrazhenie (Russkii feministskii zhurnal)*. No. 4, pp. 62–67. (In Russian)

2. Afanas'ev, A. S. (2022). *Strategii genderny'kh reprezentatsii v russkoi zhenskoi literature 1980-2010-x gg.: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [Strategies of Gender Representations in Russian Women's Literature of the 1980s–2010s: Doctoral Thesis Abstract]. Kazan', 35 p. (In Russian)

3. Pushkar', G. A. (2007). *Tipologiya i poe'tika zhenskoi prozy: genderny'i aspekt: avtoref. dis. ... kand.*

*filol. nauk* [Typology and Poetics of Women's Prose: The Gender Aspect: Ph.D. Thesis Abstract]. Stavropol', 22 p. (In Russian)

4. Rovenskaya, T. A. (2001). *Zhenskaya proza kontsa 1980-kh-nachala 1990-kh godov: Problematika, mental'nost', identifikatsiya: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Women's Prose of the Late 1980s–Early 1990s: Problematics, Mentality, Identification: Ph.D. Thesis Abstract]. Moskva, 28 p. (In Russian)

5. Vorob'eva, N. V. (2006). *Zhenskaya proza 1980 – 2000-x godov: dinamika, problematika, poe'tika: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Women's Prose of the 1980s–2000s: Dynamics, Problems, Poetics: Ph.D. Thesis Abstract]. Perm', 20 p. (In Russian)

6. E'konen, K. (2011). *Tvorets, sub`ekt, zhenshhina: strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Female Writing in Russian Symbolism]. 400 p. Moscow, Novoe lit. obozrenie. (In Russian)

7. Ulyura, G. (2012). *Zhenskaya proza postsovetsoi Rossii* [Women's Prose of Post-Soviet Russia]. 340 p. Saarbrücken, izd-vo "LAP Lambert Academic Publishing". (In Russian)

8. Stepnova, M. *Zhenshhiny` Lazarya* [The Women of Lazarus]. URL: <https://xn--2-9sb0d.xn--p1ai/ghenschiny-lazarya-2548775/read> (accessed: 06.10.2025). (In Russian)

9. Fuko, M. (2002). *Vlast` i telo* [Power and Body]. *Intellektualy` i vlast': Izbr. polit. st., vy'stup. i interv`yu*. 384 p. Moscow, Praksis. (In Russian)

The article was submitted on 07.10.2025  
Поступила в редакцию 07.10.2025

**Бреева Татьяна Николаевна,**  
доктор филологических наук,  
профессор,  
Казанский федеральный университет,  
420008, Россия, Казань,  
Кремлевская, 18.  
tbreeva@mail.ru

**Breeva Tatiana Nikolaevna,**  
Doctor of Philology,  
Professor,  
Kazan Federal University,  
18 Kremlyovskaya Str.,  
Kazan, 420008, Russian Federation.  
tbreeva@mail.ru