

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 882.09-1

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-87-92

ТРАНСФОРМАЦИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В РУССКОЙ ГЕНДЕРНО-МАРКИРОВАННОЙ ПРОЗЕ 1990–2020-Х ГОДОВ

© Татьяна Бреева

TRANSFORMATION OF AN AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE IN RUSSIAN GENDER-MARKED PROSE OF THE 1990S-2020S

Tatiana Breeva

An autobiographical narrative has been an integral feature of women's writing throughout the existence of women's literature. At the present stage, within the framework of gender-marked prose, its functional field is expanding. The transformation of the autobiographical narrative in the works of the 1990s - 20s is due to the very process of the gender-marked literature formation. In this regard, we can talk about two main options for its functioning. On the one hand, the autobiographical narrative is presented as an expression of a certain femme agenda, starting from the ideology of sisterhood, which was significant for Russian fem literature of the 1990s and early 2000s, and ending with the ideas of intersectional feminism, which are relevant for the circle of authors of the late 2010s and early 2020s. On the other hand, the dynamics of the autobiographical narrative makes it possible to trace the process of the formation of a kind of "canon" in gender-marked prose, which allows not only differentiating it in relation to the literature of the grand canon, but also identifying its specificity in the context of all female prose.

In this regard, it is appropriate to talk about three variants of the autobiographical narrative transformation, coinciding with three fairly distinct periods in the formation of Russian gender-marked prose. At the first stage, the functioning of the autobiographical narrative marks the gender nature of the text, emphasizing not just the deliberate marginality and peripheralness of the narrative instance, but, mainly, its ability to convey a unique female experience. At the second stage, the autobiographical narrative participates in the formation of a gender-oriented reading model as the basis for the "crystallization" of the female narrative canon. At the third stage, the plot acting out of the narrative model takes place.

Keywords: autobiographical narrative, gendered prose, femme agenda, autofiction, narrative strategies

Автобиографический нарратив является неотъемлемой приметой женского письма на всем протяжении существования женской литературы. На современном этапе в рамках гендерно-маркированной прозы происходит расширение его функционального поля. Трансформация автобиографического нарратива в произведениях 1990–2020-х годов обусловлена самим процессом становления феномена гендерно-маркированной литературы. В этой связи можно говорить о двух основных вариантах его функционирования. С одной стороны, автобиографический нарратив презентуется как выражение определенной фэм-повестки, начиная от идеологии сестринства, значимой для русской фэм-литературы 1990-х – начала 2000-х годов, и заканчивая идеями интерсекционального феминизма, актуальными для круга авторов конца 2010-х – начала 2020-х годов. С другой стороны, динамика автобиографического нарратива позволяет проследить процесс становления своего рода «канона» в гендерно-маркированной прозе, позволяющего не только дифференцировать ее по отношению к литературе большого канона, но и обозначить ее специфику в контексте всей женской прозы. В этой связи уместно говорить о трех вариантах трансформации автобиографического нарратива, совпадающих с тремя достаточно отчетливыми периодами в становлении русской гендерно-маркированной прозы. На первом этапе функционирование автобиографического нарратива маркирует гендерную природу текста, акцентируя не просто преднамеренную маргинальность и периферийность повествовательной инстанции, но, главным образом, ее способность передавать уникальный женский опыт. На втором этапе автобиографический нарратив участвует в формировании модели гендерно-ориентированного чтения как основы для «кристаллизации» женского нарративного канона. На третьем этапе происходит сюжетное отыгрывание нарративной модели.

Ключевые слова: автобиографический нарратив, гендерно-маркированная проза, фэм-повестка, автофикшен, нарративные стратегии

Для цитирования: Бреева Т. Трансформация автобиографического нарратива в русской гендерно-маркированной прозе 1990–2020-х годов // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 3 (73). С. 87–92. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-87-92

Сопряжение женской литературы и автобиографического нарратива всегда носило системный, практически абсолютный характер. В феминистском литературоведении женская автобиография рассматривалась как вариант «двойной самоинтерпретации» женского Я. Так, Франсуаза Лионе подчеркивала, что женщина-автобиограф «разыгрывает» «мужские мифы о самости», остраивает и объективирует их. «Здесь можно видеть двойное самосознание: женское предстает и как Я – субъект дискурса, и как Я – обретающее опыт, заявляющее о чуждости того дискурса, внутри которого оно говорит. Эта двойственность, противоречивость подчеркивается: женщина „существует в тексте под обстоятельствами чужой коммуникации, потому что текст есть место ее диалога с традицией, которую она молчаливо намеревается опровергнуть“» (цит. по: [1]).

Гендерно-маркированная проза, возникновение которой в русской литературе можно отнести к рубежу 1980–1990-х годов, с одной стороны, сохраняет практически неизменную связь с автобиографической составляющей, а с другой, демонстрирует столь же последовательную ее трансформацию, причем трансформация достаточно тесно соотнесена с этапностью в развитии современной гендерно-маркированной литературы. Как показано в работе А. С. Афанасьева, в существовании последней можно выделить три периода: первый отнесен к 1990-м годам и определяется идеологией «Новых амазонок», ко второму можно отнести фэм-прозу 2000-х – первой половины 2010-х годов, третий этап обнаруживает себя во второй половине 2010-х – начале 2020-х годов [2].

Среди многочисленных параметров, позволяющих дифференцировать эти три этапа, важное место занимают идентификационные стратегии, связанные с конструированием женской субъективности и женской субъектности. На первом этапе проблема конструирования женской субъектности занимает приоритетное положение и среди всего прочего она определяет характер подачи автобиографического нарратива. В этом случае он отчасти сохраняет традиционное звучание: включение биографического, а в некоторых случаях квазibiографического компонента, функционально практически тождественных,

становится основанием для подрыва патриархатного дискурса и создания «областей женского опыта» (Франсуаза Лионе).

По мысли Фридман, «в женской автобиографии Я конструируется на базе группового сознания (хотя и не ограничивается этим) – на осознании культурной категории *женщина* для моделей женской индивидуальной судьбы» (цит. по: [1]). Подобная стратегия функционирования авто/квазibiографической составляющей может быть обнаружена в произведениях Марии Арбатовой «Меня зовут Женщина», Татьяны Москвиной «Жизнь советской девушки», Нины Горлановой «Покаянные дни, или В ожидании конца света».

В целом можно говорить о том, что авто/квазibiографизм становится в этих текстах основой для формирования совокупного женского опыта как отражения феминистской идеологии сестринства. Как отмечает Г. Улюра, характеризуя идеологические и художественные стратегии «Новых амазонок»¹, «субъективность производится переживаемым опытом индивидов в группе» [3]. Причем «производство» подобного опыта обнаруживает себя как в рамках авторских идентификационных процессов, так и в собственно художественных контекстах.

В первом случае речь идет о том, что А. Улюра называет «биографическими „врезками“, сопровождающими публикации „амазонок“». Автобиографический нарратив, становясь предметом мифологизации, выступает одновременно способом педалирования гендерной самоидентификации авторов: «Елена Тарасова, составляя свою автобиографию, принципиально акцентирует момент противопоставления приватного и публичного, профанного и героического и переопределить/„перевернуть“ эти категории относительно женского жизненного опыта» [3].

На уровне художественных репрезентаций авто/квазibiографический нарратив как способ представления специфического жизненного опыта демонстрирует ту же самую тенденцию, что и

¹ Речь идет не только об участниках альманаха «Новые амазонки», но в целом о том круге авторов, которые определяли специфику женской прозы 1990-х годов.

в «биографических „врезках“», то есть становится вариантом отмежевания от «концептов Большой истории и Большой литературы» [3]².

В романистике 2000-х годов ситуация меняется: прежде всего уходит открытое воспроизведение авто/квазибиографического компонента. Представляется, что можно говорить о трансформации теперь уже только квазибиографического компонента в одну из доминантных нарративных стратегий, формирующих такую черту гендерно-маркированной прозы, как гетеротопичность. В романах Людмилы Улицкой «Медя и ее дети», «Казус Кукоцкого», Марины Степновой «Женщины Лазаря», Елены Катишонок «Жили-были старик со старухой», «Против часовой», «Свет в окне» и т. д. подобная нарративная стратегия определяет появление специфического «идиолекта нарратора», сформированного тем, что Жаннет определяет как «нарративный металепис», который, в свою очередь, предстает как нарушение между акториальным и аукториальным типом повествования. Происходит своеобразное «укоренение» нарратора в фиктивном мире произведения, что позволяет формально эксплицировать образ рассказчика. В этом случае важным оказывается декларативный характер данного процесса; атрибутируется именно тип высказывания, без трансформации недиегетического нарратора в нарратора диегетического.

Подобное размывание границ между типами повествования может достигаться локальной персонализацией нарратора, выполняющей роль маркера и не нарушающей общего нарративного рисунка. Наиболее очевидными примерами этого выступает итоговая презентация нарратора в «Медее и ее детях» в образе безымянной родственницы главной героини:

«Я очень рада, что через мужа оказалась приобщена к этой семье и что мои дети несут в себе немного греческой крови, Медеиной крови. До сих пор в Поселок приезжают Медеины потомки – русские, литовские, грузинские, корейские. Мой муж мечтает, что в будущем году, если будут деньги, мы привезем сюда нашу маленькую внучку, родившуюся от нашей старшей невестки, черной американки родом с Гаити.

Это удивительно приятное чувство – принадлежать к семье Медеи, к такой большой семье, что всех ее членов даже не знаешь в лицо и они теряются в перспективе бывшего, не бывшего и будущего» [5, с. 273], –

и в «Женщинах Лазаря», когда упоминается родство нарратора с Элечкой и Исааком, оказавшимися во время эвакуации в доме Маруси:

«Его и хватило на миллион лет – этого терпения, потому что Элечка и Исаак, мои мама и папа, до сих пор вместе, и до сих пор он ведет ее за руку, когда они возвращаются домой, и до сих пор она недовольна тем, как он управляется с хозяйством...» [6, с. 144].

Иными словами, недиегетический нарратор через прием металеписа, активизирующий квазибиографический компонент, становится источником особого типа «памяти», базирующейся на коллективном опыте как способе презентации женской субъектности, берущим на себя функцию свидетельствования.

Ситуация практически полностью меняется в фэм-прозе второй половины 2010-х – начале 2020-х годов, которую составляют произведения Евгении Некрасовой, Оксаны Васякиной, Анны Стробинец, Ольги Брейнингер, Валерия Пустовая и т. д. Во многом это связывается с изменением характера решения проблемы женской субъектности и трансформацией подхода к процессу становления женской субъективности. Подобное смещение среди всего прочего обусловлено сменой феминистской парадигмы, в рамках которой происходит становление современной женской прозы, выдвижение на первый план идеологии четвертой волны феминизма, частью которой выступает интерсекциональный феминизм, отвергающий саму возможность единого женского опыта и предполагающий необходимость его реконструкции как результата взаимодействия различных форм угнетения и дискриминации.

При этом автобиографический компонент присутствует в текстах уже не на нарративном уровне, а скорее приобретает жанровое выражение, презентуя себя в формате автофикшена. Это характерно для «Раны» Оксаны Васякиной, «Посмотри на него» Анны Стробинец и т. д. В принципе история женского автофикшена в России начинается с первой половины 2000-х годов; одним из первых репрезентативных текстов стала книга Бибиш (Хаджарбиби Сиддиковой) «Танцовщица из Хивы, или История простодушной» (2004). Однако следует говорить о существенном отличии данных текстов от автофикшена последних лет. Тексты Бибиш и Полины Жеребцовой на уровне авторских деклараций претендуют на автобиографизм, при этом «ванильная эстетика», их определяющая, должна служить открытой репрезентацией искренности именно как смысловой категории.

Так, А. Котюсов констатировал, что «вся литературная жизнь Полины Жеребцовой – это написание одной большой автобиографии. Из года в год, из книги в книгу. „Муравей в стеклянной

² См. также об этом: [4].

банке“, следом „Тонкая серебристая нить“. Теперь „Ослиная порода“. <...> „Ослиная порода“ написана тем же уже легко узнаваемым почерком, что и предыдущие книги автора. Про этот стиль хочется сказать – детский, нет в нем выверенной и отточенной манеры профессионального построения фраз, нет умных сюжетов, придумывать которые учат в литературных институтах. Все бесхитростно, как бесхитростны дети, которым открывается мир. Полина Жеребцова, став взрослой, продолжает смотреть на жизнь глазами ребенка, у которого вначале хотели отнять детство, потом жизнь, а в результате отняли родину, оставив одни лишь воспоминания» [7].

Современный же автофикшен реализует тот жанровый формат, который был популяризован благодаря книге Одри Лорд «Защи: как по-новому писать мое имя» еще в 1982 году. Лорд презентует свою книгу как «биомиографию», что, собственно, и становится основой для современного женского автофикшена. Здесь можно выделить существование двух стратегий, одна из которых может быть представлена романом Оксаны Васякиной «Рана» (2021), а вторая – романами Ольги Брейнингер «В Советском Союзе не было аддерола» (2016), Евгении Некрасовой «Кожа» (2021) и т. д.

Первая стратегия, если можно так выразиться, более традиционна для жанрового формата автофикшена и представляет собой борьбу с традиционной формой романа. Здесь нагнетается эффект достоверности событий, «сырого» языка, эксплицирования автобиографического начала. Фабульной основой романа становится путешествие героини через всю страну с прахом матери, который она везет в родной город для захоронения. При этом сам процесс проживания ею последнего года жизни матери и самой ее смерти представлен в тексте как совокупность множества отрывочных подробностей, создающих эффект исповедальной дневниковости.

Ритуальное путешествие в романе удваивается путешествием творческим: изначально возвращение на родину планировалось героиней как некий вариант творческого турне, которое должно было продемонстрировать ее поэтический успех. Опосредованно заявленный мотив обосновывает достаточно широкое включение в текст фрагментов творческой саморефлексии, начиная от масштабного цитирования стихов до пространственных рассуждений о женском творчестве и женском письме. Сама Васякина, подчеркивая гибридный характер текста, отмечает, что он «включает в себя эссе, поэтические тексты и заметки».

При этом сюжетной основой становится материнско-дочерний сюжет, который рассматривается через призму теории пересечений. На внешнем уровне Васякина дает достаточно традиционный вариант развертывания материнско-дочернего сюжета, фиксируя дисгармоничный характер взаимодействия матери и дочери, моменты подавления и т. д. Однако внутренним содержанием этого сюжета становится некое соположение опыта конструирования и проживания феминной природы гетеросексуальной и гомосексуальной женщин.

Любопытно, что и в тексте Васякиной, и в тексте Некрасовой появляется метафора материнского тела как пространства, земли. Процесс сепарации Я и в том, и в другом случае начинает рассматриваться в контексте лакановских построений, причем в случае с Васякиной это носит совершенно открытый характер.

Вторая стратегия выстраивается на основе той модели, которая впервые была представлена в романе Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» (2006), правда, с совершенно иными смысловыми акцентами. Роман Улицкой характеризуется достаточно сложным взаимодействием двух стратегий: жанровая стратегия патерика опосредуется стратегией *faction*, сюжетной реализацией которой становится «расследование» Эвы Манукян. Данная трансформация сочетается с квазибиографической рамкой, каждая из пяти частей завершается письмом писательницы переводчику и филологу Елене Костюкович, создающим иллюзию реальной переписки. Опыт «автора» (текстовая проекция Л. Улицкой) перекликается с историей «расследования» Эвы Манукян. При этом образ Другого (Даниэля Штайна) не поглощает «я» героини, ведущей «переписку», и ее корреспондентов, а становится основой для их самоидентификации, тем самым восстанавливая повествовательный механизм не патерика, а автогиографии.

В романе Евгении Некрасовой «Кожа» мы наблюдаем схожую структуру, правда, реализующую совершенно иную авторскую идеологию. Роман имеет метатекстовую структуру. Рамочный сюжет представляет собой разыгрывание гамлетовского монолога «Быть или не быть», который отчасти опосредуется «Сказками дядюшки Римуса» Джоэля Харриса. Именно этот сюжет претендует на автофикшен, его основу составляет разговор квазибиографической героини с Братцем Черепом, который рассказывает ей две параллельные истории – чернокожей рабыни Хоуп и русской крепостной крестьянки Домны. Обе истории подчеркнуто внеисторичны и выстраиваются как художественная репрезентация

фактоидов в том понимании, которое было характерно для Нормана Мейлера. Истории героинь оказываются вписаны в общую картину крепостной России и рабовладельческой Америки, этому способствует включение сюжетного мотива путешествия. При этом исторический фон, во-первых, генерализован, а во-вторых, в основном сведен к акцентированию форм угнетения, описание которых приобретает в некоторых случаях подчеркнуто акцентированный, едва ли не гротескный характер. Неслучайно практически во всех рецензиях на этот роман отмечается, что история Хоуп воспроизводится через призму «Джанго освобожденного» Квентина Тарантино и «12 лет рабства» Стивена Маккуина.

Современная фэм-проза характеризуется открытостью проговаривания феминистской идеологии, поэтому совершенно очевидно, что истории Хоуп и Домны воспроизводят основную идеологию интерсекционального феминизма, с одной стороны, подчеркивая отсутствие единого женского опыта, а с другой – демонстрируя взаимодействие разных типов женского опыта и угнетения. Именно этот аспект лежит в основе буквализированного «сюжета тела», когда героини обмениваются кожей.

История Хоуп и Домны приобретает нарочито условный характер, чему явно способствует широкое использование платоновского языка как отражения языка тела³. В финале романа обнаруживается все тот же буквальный вариант проговаривания идентификационной стратегии, актуальной для четвертой волны феминизма, когда процесс гендерной самоидентификации квази-биографической героини предстает как подключение ее к обмену кожей, заявленному ранее в отношении Хоуп и Домны. Соответственно, гамлетовский вопрос в его гендерной аранжировке разрешается обретением героини некоей модели для конструирования собственной гендерной самоидентификации.

Достаточно интересным оказывается тот факт, что при всей внешней разности стратегий презентации «биомифологии» они воссоздают

едва ли не идентичную модель использования женского варианта автобиографического нарратива, превращая его в объект авторской рефлексии. И в том, и в другом случае «двойная самоинтерпретация» Я становится объектом рефлексии героини, задавая вариант практически сюжетного проигрывания метанарративного металепсиса. Это обеспечивает практически полное разрушение романной формы, превращая ее просто в нарративную рамку. Последнее находит подтверждение в многочисленных попытках определить жанровую природу многих из этих текстов. Так, например, произведение Васякиной называли «роуд-бук» (Иван Шульц), «death-травелог» (Арсений Гончуков), даже «песнь песен» (Ирина Карпова) и т. д. В свою очередь, разрушение романной формы становится способом презентации внутреннего сюжета, основу которого составляет сам акт письма, уничтожающий «двойную самоинтерпретацию» женского Я.

Таким образом, динамика трансформации автобиографического нарратива демонстрирует процесс становления гендерного текста в русской литературе рубежа XX и XXI веков.

Список источников

1. Савкина И. В. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
2. Афанасьев А. С. Стратегии гендерных репрезентаций в русской женской литературе 1980–2010-х гг.: дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2022. 399 с.
3. Улюра А. А. «Новые амазонки» как те(к)ст женское и феминистское в русской литературе 1990-х. URL: https://www.academia.edu/1891277/Новые_амазонки_как_те_к_ст_женское_и_феминистское_в_русской_литературе_1990_х (дата обращения: 07.08.2023).
4. Афанасьев А. С., Мухаметишина Р. Ф. «Новый биографизм» в русской женской прозе конца 1980 – начала 1990-х годов // Филология и культура. 2018. № 4 (54). С. 103–107.
5. Улицкая Л. Медя и ее дети. М.: Эксмо, 1996. 335 с.
6. Степнова М. Женщины Лазаря. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2021. 448 с.
7. Котюсов А. На стороне добра: Полина Жебцова «Ослиная порода» // Волга. 2017. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2017/3/na-storone-dobra.html> (дата обращения: 07.08. 2023).

References

1. Savkina, I. V. (2007). *Razgovory` s zerkalom i Zazerkal`em: Avtodokumental`ny'e zhenskije teksty` v russkoi literature pervoi poloviny` XIX veka* [Conversa-

³ Обращение к платоновской традиции является одной из значимых примет русской гендерно-маркированной прозы. Историю этого взаимодействия можно проследить начиная с ранних романов Людмилы Улицкой («Медя и ее дети» и, особенно, «Казус Кукоцкого»). Учитывая значимость творчества Улицкой для формирования своеобразного извода гендерно-маркированной прозы, обращение к платоновской традиции становится если не универсальным, то достаточно частотным. Во многом это обусловлено уникальностью опыта А. Платонова в создании своеобразного «языка тела».

tions with a Mirror and through the Looking Glass: Auto-Documentary Women's Texts in Russian Literature of the First Half of the 19th Century]. 416 p. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)

2. Afanas'ev, A. S. (2022). *Strategii genderny'kh reprezentatsii v russkoi zhenskoi literature 1980 – 2010-x gg.: dis. ... d-ra filol. nauk* [Strategies of Gender Representations in Russian Women's Literature of the 1980s – 2010s: Doctoral Thesis]. Kazan', 399 p. (In Russian)

3. Ulyura, A. A. "Novy'e amazonki" kak te(k)st: zhenskoe i feministское v russkoi literature 1990-kh ["New Amazons" as Te(k)st: Feminine and Feminist in Russian Literature of the 1990s]. URL: [https://www.academia.edu/1891277/_Novy'e_amazonki_kak_te_k_st_zhenskoe_i_feministskoe_v_russkoj_literature_1990_x](https://www.academia.edu/1891277/_Novy_e_amazonki_kak_te_k_st_zhenskoe_i_feministskoe_v_russkoj_literature_1990_x) (accessed: 07.08.2023). (In Russian)

4. Afanas'ev, A. S., Mukhametshina, R. F. (2018). "Novy'i biografizm" v russkoi zhenskoi proze kontsa 1980 – nachala 1990-x godov ["New Biographism" in Russian Women's Prose of the Late 1980s – Early 1990s]. *Filologiya i kul'tura*. No. 4(54), pp. 103–107. (In Russian)

5. Ulitskaya, L. (1996.). *Medeya i ee deti* [Medea and Her Children]. 335 p. Moscow, E'ksmo. (In Russian)

6. Stepnova, M. (2021). *Zhenshchiny' Lazarya* [The Women of Lazarus]. 448 p. Moscow, OOO "Izd-vo AST". (In Russian)

7. Kotyusov, A. (2017). *Na storone dobra: Polina Zherebtsova "Oslinaya poroda"* [On the Side of Goodness: Polina Zherebtsova "The Donkey Breed"]. *Volga*. No. 3. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2017/3/na-storone-dobra.html> (accessed: 07.08. 2023). (In Russian)

The article was submitted on 20.08.2023

Поступила в редакцию 20.08.2023

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

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