



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Концепция андрогинности в западной литературе XX-XXI вв.  
на материале творчества Джанет Уинтерсон**

**Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.04.01 Педагогическое образование**

**Направленность программы магистратуры  
«Филологическое образование»**

**Форма обучения заочная**

Проверка на объем заимствований:

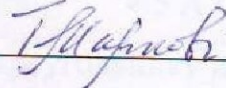
82,96 % авторского текста

Работа \_\_\_\_\_ к защите

рекомендована/не рекомендована

« 14 » 01 2021г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

 Маркова Т. Н.

Выполнила:

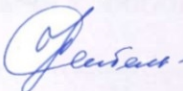
Студентка группы ЗФ-315-205-2-1

Полев Евгений Павлович

Научный руководитель:

доктор филол. наук, проф.

Сейбель Наталия Эдуардовна



Челябинск  
2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1 СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ КАТЕГОРИИ АНДРОГИННОСТИ: ДИАХРОННЫЙ АСПЕКТ .....	11
2 РЕФЛЕКСИЯ КОНЦЕПЦИИ АНДРОГИННОСТИ В ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВВ.....	18
2.1 Творчество и гендер. Ироническая модификация полоролевой системы в романе Вирджинии Вулф «Орландо» .....	18
2.2 Постигание опыта целостности мироздания через гендерный синтез в романе Р. Музиля «Человек без свойств» .....	21
2.3 Вопросы гендера в «семейной саге» начала XXI в. Дж. Евгенидиса «Средний пол» .....	29
3 КОНЦЕПЦИЯ АНДРОГИННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН .....	35
4 ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНДРОГИННОСТИ В ПРОГРАММНЫХ ТЕКСТАХ ДЖ. УИНТЕРСОН 1987-2011-Х ГОДОВ... 38	
4.1 Специфика автобиографизма Дж. Уинтерсон в книге «Зачем быть счастливой, если можно быть нормальной?» .....	38
4.2 Андрогинность и витальность в романе Дж. Уинтерсон «Тайнопись плоти» .....	42
4.3 Статика и динамика как маркеры гендера в романе «Sexing the Cherry» .....	51
4.4 Компенсаторная концепция гендерных поисков в романе «Пьеса для трех голосов и сводни» .....	57
4.5 A Gut Symmetries: Физико-алхимический «ключ» к любовному треугольнику и становление андрогинности .....	67

5 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РАМКАХ ПЕРВОГО КУРСА ВУЗА .....	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	101
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	106
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Презентация к лекции «Влюбленный андрогин: путь от древней легенды к нашей современности» .....	114

## ВВЕДЕНИЕ

Джанет Уинтерсон родилась в 1959 г. в английском городе Манчестер, но была отдана на удочерение. Ее приемный отец был простым рабочим, а мать трудилась на благо местной церкви. Взаимоотношения с последней, а также тяжелое, практически изолированное от культурной жизни детство Уинтерсон перенесла на страницы своего дебютного романа «На свете есть не только апельсины» (1985), который мгновенно принес ей славу.

На протяжении всей юности читать ей приходилось втайне от родителей, потому как книги «развращали» душу. В 16 лет она сбежала из дома из-за своей нетрадиционной сексуальной ориентации, которая резко осуждалась как матерью, так и в церковной общине. Однако даже тайком приобретенный читательский багаж позволил ей в новых тяжелых условиях отучиться в Колледже Аккрингтона и Розендейла, а затем поступить в Оксфорд.

С громким успехом войдя в литературу, она удостоилась британской премии «Уитбрэд прайз» в номинации «Первое произведение». Среди последующих работ «Тайнопись плоти» удостоилась «Литературной премии Лямбда» в 1994 г. и «Зачем быть счастливой, если можно быть нормально?» – в 2013 г. В 2014 г. признана выдающимся писателем по версии «Литературной премии Сент-Луиса». Отечественное признание Джанет Уинтерсон получила в 2006 г., когда стала офицером Ордена Британской империи за вклад в литературу, сменив в 2018 г. это звание на командора. Также вошла в лонг-лист Букеровской премии с романом «Frankissstein: A Love Story». В данный момент опубликовано более 20-ти произведений автора, а сама она является профессором Манчестерского университета и преподает дисциплину «Новое литературное письмо».

На родине и во всем мире Джанет Уинтерсон имеет спорную, но очень громкую и притягательную репутацию. Феминистка и открытая

лесбиянка, о себе она говорит: «Я не лесбиянка, которая пишет, я писатель, которому выпало быть лесбиянкой». Смещение внимания с тематики на творческий процесс, тем не менее, не влияет на сферу авторских интересов. При жанровом многообразии, богатом контексте и хронотопе произведений – от фантастики до магического реализма, – практически все они сосредоточены на темах феминизма и любовных взаимоотношений. Любовь в ее творчестве рассматривается через призму культурных условностей, а главное, гендерной и сексуальной идентичности. Следует, однако, отметить, что Джанет Уинтерсон написала серию детских приключенческих книг и эссе «Арт-объекты: очерки экстаза и бесстыдства».

Сама Уинтерсон определяет отношение к любви в своих мемуарах: «Любовь должна быть яркой и живой. Я никогда не была согласна на бледную ее версию. Любовь исполнена силы. Я никогда не хотела ее выхолощенного подобия. Я никогда не уклонялась от грандиозности любви, но я и понятия не имела, что любовь может быть столь же надежной, как солнце. Восходить, словно солнце – каждый день» [36]. Ее героини часто проходят путь от динамики природных страстей к статике сильного ровного чувства, если по дороге не разрушаются личностно или физически.

Авторский стиль Джанет Уинтерсон отличается тем, что ее поэтико-романтический взгляд на проблематику любви и интересующей нас андрогинности питается и философией, и мифологией, и психологией, и прочими науками. Она анализирует поэзию и поэтизирует науку, расширяя, таким образом, спектр дискурса и образности. Автора критикуют за литературный эгоизм, закрытость от читателя, а также научную поверхностность, однако мы, в конце концов, будем разбирать творчество литератора, а не работу ученого.

Новейшая литература активно работает с мифологическими мотивами, соединяющими психологические поведенческие схемы разных

полов и гендеров («Средний пол» Джеффри Евгенидиса, «Тайнопись плоти» Джанет Уинтерсон). Ярким примером является роман Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти» (Written on the body, 1992), повествование в котором ведется от лица героя-андрогина, поглощенного любовными исканиями. Ученые и критики посвятили достаточно работ данному произведению. Так, в отечественном литературоведении оно рассматривается Тегой Е. В. под религиозным углом, которая отмечает аллюзии на ветхозаветную «Песнь песней», а также провозглашение демиургической роли Слова [33; с. 257]. Хацкевич Т. М. связывает образ андрогинного главного героя с темой инаковости [41; с. 22], дающей ему свободу самовыражения в рамках любого хронотопа. Западные исследователи фокусировались на загадке гендера рассказчика: изучали его действия с точки зрения базовых культурных и социальных установок, анализировали языковое поле героя-повествователя, в том числе динамику гендерных меток в языке переводных изданий [54]. Исключая довольно искусственные попытки гендерного разоблачения со стороны ряда авторов, мы обнаруживаем общность выводов о квир-идентичности персонажа «Тайнописи плоти». Даже в случае выявленного преобладания признаков маскулинности [55] говорится о невозможности строго ограничить гендер героя – о черте, свойственной всему творчеству Джанет Уинтерсон [54; с. 75].

Охватывая мифопоэтику литератора, Тега Е. В. указывает на активную авторскую работу над созданием собственной мифологии и использовании различных мифов в качестве осевого сюжетного элемента. С помощью библейских, древнегреческих мифов и фольклора она выстраивает свой уникальный художественный мир. Что немаловажно, отсюда же черпаются архетипические оппозиции, которые размываются и переосмысливаются Уинтерсон для утверждения возврата к «”совершенному человеку” и изначальной целостности мироздания» [31; с. 256].

Исследователь также заостряет внимание на психологической традиции Фрейда, приводя в пример роман «Бремя». Психологизация отношений между героями и соотношение их с психической моделью «Я», «Оно» и «Сверх-Я» позволяет «создать ... плюралистическую картину мира, которая отвечает требованиям современной науки, сохраняет связь с традициями Античной культуры и показывает сосуществование различных пространственно-временных континуумов» [30; с. 384]. Мы, в свою очередь, можем сказать, что психология – как в классическом ее виде, так и новейшие гендерные ответвления – в той или иной мере накладывается на принципы распределения ролей и взаимодействия персонажей всех романов Уинтерсон. Она является важной опорой для построения и функционирования образа андрогина.

В другой работе Тега Е. В. выделяет богоборческий мотив данного произведения [33; с.132-136], что соотносится с творческой программой автора, отринувшей верховенство христианской парадигматики и религиозную – как и любую другую, в том числе и гендерную – шаблонность.

Давая свою оценку творчеству Джанет Уинтерсон, Солодуха Е. И. рассматривает важный для нас вопрос гендерной динамики как «процесс отождествления и проявления себя, не всегда связанный с генетической сущностью личности» [29; с. 14-17]. Пол рассматривается в качестве следствия навязанных или естественных поведенческих моделей, а не в качестве причины. Таким образом, воля и интуиция становятся главными факторами, формирующими гендер, что освобождает человека от оков стереотипизации.

Важным для нашего исследования будет фундаментальный труд нашего зарубежного коллеги. В одном из пунктов своей диссертации «Зачарованная наука» Эстор А. приводит классификацию концепции феминистической теории и выделяет соответствие творческих решений Уинтерсон каждому из ее направлений. Во-первых, писательница говорит

об отсутствии у мужчин права присваивать рациональное начало [49; с. 144]. Впоследствии мы увидим, что большинство женских персонажей хоть и тяготеют к иррациональной сфере, разрыв с мужским рационализмом порой вовсе не заметен. Мы можем сказать, что эта особенность изначально делает их андрогинными героями.

Во-вторых – и можно сказать, что это логическое продолжение андрогинизации, – в соответствии с «деконструктивным феминизмом», перо Уинтерсон стремится к нивелированию половой бинарности, отмечая, однако, яркие примеры «женского терроризма» среди героев – стремления уничтожить и заменить собой мужское начало [49; с. 149-150]. В пример приводится Женщина-собака и двенадцать принцесс из «Sexing the Cherry» («Определяя пол вишни», 1989), использующие жестокое насилие. С нашей точки зрения при этом отсутствует полный переход к маскулинности, а значит мы сталкиваемся с еще одним случаем андрогинизации.

В-третьих, «феминизм различий», который опирается на утверждение строгой половой бинарности и требует уважения к иррациональному мышлению женщин. В работах писательницы находится соответствие и этой концепции в виде оппозиционных пар героев, репрезентирующих традиционные представления о маскулинности и феминности в авторской интерпретации [49; 152]. Далее мы увидим, что эти пары так же находятся под действием центробежной силы андрогинности.

Методы исследования:

1. Мифопоэтика, обращение к которой необходимо в данной работе, поскольку в центре исследования находится способ художественного освоения литературой XX-XXI вв. мифа об андрогине, принципы его развития, интерпретации и функционирования. Мы рассматриваем образы андрогинных героев в связке с платоновским мифом, алхимической символикой и прочими мифологическими



моделями, а также мотивы поиска любви и становления андрогина посредством синтеза мужского и женского начал с опорой на труды А. Ф. Лосева, К. Г. Юнга, В. Л. Рабиновича.

2. Типология также является значимым методологическим ориентиром для нашей работы. Сравнительно-типологический метод исследования помогает нам выявить типологию героев, установить идейно-смысловые взаимосвязи и определить круг приемов создания образа андрогина в ряде произведений XX-XXI вв. Опираясь на труды В. М. Жирмунского, Н. В. Конрада и других, мы устанавливаем типологические и генетические связи, проявляющиеся в творчестве таких писателей как В. Вулф, Р. Музиль, Дж. Евгенидис и Дж. Уинтерсон.

Историко-литературный подход дает возможность проследить трансформацию образа андрогина и его эволюцию в контексте западной литературы XX-XXI вв.

Цель работы: определить сущность концепции андрогинности в западной литературе XX-XXI вв.

Задачи:

1. На основе обзора знаковых произведений XX-XXI вв., в которых одним из центральных образов является образ андрогина, проследить идейно-смысловую эволюцию концепции андрогина и ее интерпретации.

2. Проанализировать творчество Джанет Уинтерсон с точки зрения концепции андрогинности:

2.1. определить соотношение автобиографического и мифологического в творчестве писателя;

2.2. описать законы функционирования гендерфлюидного героя, рассмотреть средства выражения гендерных оппозиций, исследовать принципы создания и синтеза мужского и женского начал;

2.3. выявить смыслы физико-алхимической образности, использованной автором в произведениях.

3. Сделать методическую разработку для внеурочного занятия «Андрогин: путь от древней легенды к современной повседневности».

В ходе нашего исследования мы предполагаем доказать, что концепция андрогинности играет важнейшую роль в мифопоэтике ключевых произведений Джанет Уинтерсон и является одной из центробежных сил идейно-смысловой динамики. Мы ожидаем раскрыть богатство выразительных средств, которыми автор передает андрогинные признаки: психологические, мифологические, научные и прочие. Также планируем доказать, что андрогинные герои Уинтерсон являются частью авторского идиостиля и новой трансформацией концепции.

## 1 СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ КАТЕГОРИИ АНДРОГИННОСТИ: ДИАХРОННЫЙ АСПЕКТ

Миф об андрогине впервые звучит в диалоге «Пир» Платона. В соответствии с ним андрогин – это мужчина и женщина, слитые в одном шарообразном существе, которое обладало огромной силой и претендовало на завоевание Олимпа, пока Зевс не рассек его пополам. С тех пор две половины некогда великого создания ищут друг друга, чтобы вернуться к целостности. Мифологический сюжет содержит в себе целый набор семантических оппозиций, дающих ключ к пониманию, что есть человек. Лежащее на поверхности со/противопоставление мужского и женского интерполируется в нём на более широкие смыслы: силы/бессилия, посягновения на божественную власть/послушания, целостности/раздробленности и др. В данной работе андрогинный миф трактуется в рамках диалектики духовного и материального начал – как деградация духовной энергии распавшегося обоеполого существа, прошедшего путь от стремления к идеалу до жажды материи.

Следы андрогинности можно отыскать во многих мифах как архаической (духи Амма, Пулугуа и другие в мифологии африканских народов), так и классической (рождение Афины) древности. В некотором роде созвучен Платоновскому миф об Агдистис: божество-гермафродит внушало страх другим богам, и те решили оскотить его, тем самым лишив силы. Орфики считали прародителем мира мужеженское начало по имени Фанес [16; I, 1, 4]. Андрогинными являются олимпийцы Афина, Дионис и сам Зевс, способный на деторождение. У Овидия описывается юноша Гермафродит, ставший женщиной после соития в водоеме с нимфой Салмакидой [22; кн. IV, с. 355-390]. На Кипре существовал культ бородатой версии богини любви, которую называли Афродит [18; 53, гл. III, 3], а Пифагор упоминает афинскую женоподобную Анесидору, которой добавляли бороду для выражения мужественности [24; с. 220-221]. В

большинстве своем эти сюжеты и ритуалы передают идею утраты дуального величия или примирения с противоположностью.

Многие христианские философы и богословы ассимилировали концепцию андрогинности. От Иоанна Скота Эриугены и до Владимира Соловьева философия всеединства проводит мысль о том, что идеал человеческого бытия заключается в его целостности и завершенности, которые включают и решение проблематики раздвоенности полов [11; с. 122]. Христианский мистик Якоб Бёме описывал Адама, как могучее Божие творение, Единого человека: «... не двое, но вместе муж и жена» [5; с. 153]. В андрогинном обличии он мог породить «ангельское царство», однако телесная похоть «пленила» его, после чего Бог извлек Еву. Один из последователей Бёме, философ Фридрих Шлегель считает, что мужественность и женственность в обыденном понимании являются помехами на пути к срединной гармонии: «Только кроткая мужественность, только самостоятельная женственность – настоящая, истинная и прекрасная» [44; с. 340]. Русский философ Николай Бердяев провозглашал андрогинность одним из высших христианских откровений, возводя ее к первообразу Бога. В своей работе «Смысл творчества» он выдвигал теорию о том, что перерождение человечества возможно только с переосмыслением пола как такового, с отказом от дифференциации, которая расценивается им как потеря цельности, возникновение разврата в глубочайшем смысле этого слова [6, с. 176-177].

Значимым для нашего исследования так же является отображение алхимического процесса создания философского камня. В зашифрованном виде последняя стадия Великого делания преподносится через образы смешения мужского и женского начал, результатом которого становится так называемый ребис – алхимический андрогин. С учетом того, что в герметической традиции преобразование металлов мистически резонировало с преобразованием души алхимика, андрогинность в данном

случае преподносится как метафора высшей формы бытия и духовного совершенства.

Назначение и характеристика андрогинности, как мы видим, неоднородны. Космогонические концепции часто исходят из идеи распада изначального единства. В христианстве это духовная цельность человека, преображающая мир до царствия небесного. В древности она сопоставлялась с божественной мощью, ведущей к верховной власти, или рассматривалась как эстетический показатель прекрасного. Человек, преодолевший дихотомию, обретал власть над обеими сферами бытия: мистической и рациональной. Декадентству андрогин грезился холодным идеалом, отринувшим земные страсти [13; с. 169-172].

Осмысленное и интуитивное видение андрогинной формы жизни как высшей целостности всех смыслов лежит в глубинном психологическом конфликте человеческого мироощущения. Чувство неполноценности, раздвоенности ведет к страданию по недостижимому идеалу и поиску компенсации извне. Однако с идеалами как эмоционально-смысловыми образами внутреннего мира человека, оказалось, возможна клиническая работа.

На стыке XIX-XX вв. зарождается наука психоанализа. Зигмунд Фрейд говорит об изначальной бисексуальности всякого человека, что дает толчок к пересмотру жесткой дифференциации психологии полов. Карл Густав Юнг выделяет мужскую часть души под названием Анимус и женскую – Аниму. Он утверждает, что воображение человека является полем действия мощных психических потенций – архетипов, – воплощенных в мифологических образах. Среди них особенно выделяется архетип гермафродита, неспособность психологически отвязаться от которого является следствием сопротивления человека идентификации себя как половины цельного. Юнг отмечает: «Подобную диспозицию при всех обстоятельствах нельзя расценивать только лишь как негативную, – ведь она оберегает тот прачеловеческий тип, который до известной

степени исчезает у существа, ограниченного одним полом» [46]. В его практике особенную важность для здоровья имела внутренняя андрогинность, которой мужчина добивался путем общения и примирения со своей Анимой, а женщина – с Анимусом.

Этого же примирения в древности добивались посредством экстатического действия. С точки зрения психологии, они ведут к нивелированию личности и пола, что позволяет временно снять психические противоречия, растворившись в коллективном бессознательном. Во время подобных ритуалов были случаи мужского самооскопления, что встречалось и у пациентов Юнга. Его практика показала, что игнорирование требовательной силы Анимы способно перерасти в серьезную психическую патологию. Сексуальная односторонность духовности болезненна по своей сути и ведет к скрытым или явным проблемам.

В конце двадцатого века проблема полового неравенства обострилась как в масштабах социума, так и внутри каждого отдельного индивидуума. Американский психолог Сандра Бём дала старт новому ответвлению профильной науки – гендерной психологии. В своей статье «The measurement of psychological androgyny» она представила результаты полоролевого опросника, опровергающие биполярность феминности и маскулинности [4; с. 173]. Исследования в этом направлении привели к тому, что человеческая андрогинность в виде смешения ментальных признаков обоих полов утвердилась как норма. Борьба с андроцентризмом развернулась с критикой общественного строя, стоящего на принципах мужского превосходства. «Идеал, к которому, по моему мнению, мы должны стремиться, лучше всего описывается термином “андрогиния”» [4; с. 174]. Социологи и активисты заговорили о новом типе общества, в котором половое равноправие держится не на принципе законности, а на глубинных изменениях человеческой природы. Наступающее общество биархата должно коренным образом пересмотреть фундаментальные

социальные институты. Однако некоторые исследователи придерживаются противоположного, не столь позитивного, взгляда. Богатова Л. М., например, говорит о данных изменениях как о социокультурном, гендерном хаосе, ведущем к кризису западного общества, к «шоку перед будущим», перспективы которого туманны [7; с. 41].

Еще одно измерение андрогинности раскрыли современные технологии. Кибернетизация большинства сфер жизни человека привела к тому, что его разум продолжается и видоизменяется посредством гаджетов и киберпространства. Донна Харавей в своем эссе «A Cyborg Manifesto: science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» писала о важности кибернетической составляющей цивилизации для трансформации социальных и сексуальных отношений, особенно в области свержения андроцентризма. Начиная с фантастических сценариев соматической модификации, ведущей к трансгрессии за пределы биологического пола, и заканчивая каждодневной симбиотической связью человека с технологиями – все это, по мнению автора, может привести к миру постгендера, когда пол перестает быть определяющей физиологических и – как следствие – культурных процессов человечества.

Стоит отметить важность сети интернет в данном процессе. Она создает широкое поле для маскарада, скрывающего личность, и полоролевой игры. Не только индивидуум, биологическое состояние которого не совпадает с самоощущением, может создать аватар соответствующего пола или гендера, не рискуя положением в реальном мире. Но мы так же наблюдаем опыты, при которых пользователь все чаще выходит за рамки привычной модели ради эксперимента или следуя интуитивному влечению, в результате чего электронное пространство становится местом выхода за пределы навязанных социальных стереотипов, благодатной почвой для психологической трансформации.

В современных гуманитарных науках концепция андрогинности является темой молодой, но исследователи уже дают многомерный взгляд на ее проблематику.

В. В. Клочков в ходе изучения творчества И. Бэнкса обнаруживает разделение трактовки андрогинности в реалистических и фантастических работах автора: «для героя реалистичного произведения андрогинность является своеобразным “ящиком Пандоры”, источником в большей степени дурных поступков, чем хороших, тогда как отличительной чертой поведения героев фантастических произведений автора является не только своеобразная индифферентность героев относительно своей половой принадлежности, и более того, желанность половой «не-ясности» как обозначение собственной индивидуальности, но и подчеркивание близких и прочных отношений с другой особью» [14; с. 169-172].

Выделяя «два вида психологической андрогинности: символическую и реальную» [43; с. 249], Е.Э. Шишлова определяет андрогинность как основу «постгендера» – наиболее востребованного сегодняшним днем человека, обладающего максимальной адаптивностью и совмещающего мимикрические способности обоих полов, направленные на мотивацию, принятие решений, влияние на других людей в изменчивом мире. Начиная с творчества М. Элиаде – как философа и как писателя, – андрогин для литературы и культуры становится, по её утверждению, не столько персонажем прошлого (мифа, античных философов, средневековых мистиков), сколько футуристическим героем, открывающим новые возможности перед человечеством.

Связывает андрогинность с культурной ассимиляцией и Чуванова О. И., чьи наблюдения также важны для нашей работы. Рассмотрение постколониальной литературы привело автора к выводу о роли андрогинности в качестве маркера кризиса национальной идентичности мигрантов. В противовес универсальности андрогинного персонажа ставится его неспособность как совместить в себе любовь к обоим полам,



так и синтезировать традиции обеих культур – восточной и западной. Пытаясь привести к гармонии оба начала, герои терпят крах и попадают в ситуации еще большей внутренней неопределенности, так как «андрогинность являет собой обманчивый и призрачный симулякр» [42; с. 109].

Искусствоведы так же затрагивают интересующие нас вопросы, обогащая смысловое поле затрагиваемые темы. Копылова Н. А. обнаруживает в живописи начала XX века самые разные интерпретации образа андрогина: «...идея любви как жажды целостности у Шагала, ирония и игра “мужского” и “женского” у Дюшана, подчеркивание своей исключительности через преодоление дихотомии мужского и женского у Каон» [15; с. 117]. В статье, посвященной андрогинности в изобразительном искусстве Альгина К. В. находит интерпретацию явления в контексте эстетической категории безобразного, утверждая, что безобразие является яркой характеристикой, сопровождающей образ андрогина [1; с. 37].

Как мы видим, дискурс андрогинности раскинулся далеко за пределы древнего мифа. Причиной этому является фундаментальность концепции для мироощущения человека как такового, проблематика ее – это проблематика человеческой природы. Философы, ученые и творцы веками пытаются осмыслить место и значимость биологического пола и психологического гендера, однако последние несколько десятилетий решительно перешли от слов к делу, пытаясь найти выход из ситуации биполярности. То, что провозглашалось как революция, приобрело темпы эволюционных изменений, однако эволюция это или просто исторический шум, покажет только время.

## **2 РЕФЛЕКСИЯ КОНЦЕПЦИИ АНДРОГИННОСТИ В ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВВ.**

### **2.1 Творчество и гендер. Ироническая модификация полоролевой системы в романе Вирджинии Вулф «Орландо»**

Активизация интереса к андрогинному персонажу совпала со временем «социальной растерянности» и «распада ценностей» в связи с историческими катаклизмами и философскими исканиями начала XX века. Андрогинные герои Нового времени обретают актуальное наполнение и оригинально развивают мифологические идеи. В условиях морально-нравственного усложнения культуры и европейского общества, повышения внимания к внутреннему миру человека, проблематика пола расширяется и углубляется.

Вирджиния Вулф (1882-1941 гг.) – знаменитая английская писательница, которую отличали яркие феминистические взгляды и оригинальное, местами даже эксцентричное, творческое кредо. Годы ее жизни совпали с периодом локальных протестов против андроцентричности: как посредством официальных выступлений, так и образом жизни.

Свой вклад в отражение проблематики полоролевой модели общества она внесла, в том числе, посредством романа «Орландо». Жизнь одноименного героя сначала в мужском облики, а затем в женском протекает через разные эпохи, демонстрируя, как изменялись взаимоотношения полов на протяжении нескольких веков. Через размышления самого Орландо и наблюдения рассказчика за изменениями в его психологии раскрываются тонкости их различий и взаимоотношений.

Главный герой, несмотря на соматическую и ментальную трансформации, неизменной пронесет через роман суть своего характера, свое истинное «Я». И в основе его изначально, с самого детства лежат

черты андрогинности, которые впоследствии лишь усиливаются через опыт полового преобразования.

В раннем возрасте Орlando описывается как рефлексирующий юноша с тонко чувствующей, поэтичной душой, что расходится с чистотой маскулинного типажа. «... зарделся, как дамасская роза, что ему очень шло и подобало» [9], – пишет биограф, а эрцгерцогиня замечает, что он «вылитая сестра». Впоследствии, когда «он» становится «ей», погружение в женскую психологию изменяет мышление героя, однако оставляет в неизменном виде множество маскулинных черт, что позволяет персонажу приобрести уникальный опыт.

Вулф развивает мысль о влиянии нравов эпохи, одежды и воспитания на характер, дух человека, а главное – на его гендерное самоощущение. Она предвосхищает один главных постулатов будущей психологии: социум диктует человеку гендерные стереотипы и лепит из него образец по своим канонам. Сам Орlando не столь подвержен этому влиянию, однако и он невольно адаптируется с тем, чтобы вписываться в стереотипы своего времени.

Орlando любит дважды за жизнь и оба раза – людей андрогинных. Саша, влюбленность мужской поры, объединяет в себе с женской страстностью мальчишеские черты. Что же касается Шелмердина, то мы наблюдаем, как автор изящно выводит на новый виток тему любовного поиска. «Ты – женщина, Шел! Ты – мужчина, Орlando!» [9], – обмениваются герои открытием. Андрогинный герой Вулф не является самодостаточным существом, отрицающим любовь и влечение. Его задача, напротив, усложняется, так как ради настоящей любви он должен найти обратного андрогина. Женщина, бывшая мужчиной, отдается мужчине, который, возможно, был женщиной. Таким образом, андрогинность рассматривается не как способ преодоления дихотомии, а в качестве полноты жизненного опыта, понимания мира и человеческой природы.

Важной для романа является тема творчества, которая перекликается с проблемой соотношения рационального и иррационального в жизни человека. «Природа со словесностью не в ладу от природы: попробуйте их совместить – они уничтожат друг друга» [9], – замечает биограф. Однако именно слово как оформление бесформенного чувствования мира становится основным из мотивов произведения, выраженного в желании героя написать поэму «Дуб». Поэтическое слово как способ назвать явление мира, выхватить его из хаоса бытия, чтобы запечатлеть в некой форме, и, как следствие, рационализировать постоянно сталкивается с внутренней неготовностью героя к творческому акту.

С юных лет Орландо тяготеет к поэзии и пытается описывать природу и жизнь. Ему сложно осмыслить чувства, а потому тот или иной образ постоянно «ломает» рифму. В работе над поэмой, уже сменив пол, она прибегает к помощи знаменитых поэтов, которые сыплют оригинальными остротами и учат ее естественности, присущей разговорной речи. Однако героиня уравнивает мужское общество простотой женского, где слово естественно само по себе. Конфликт природы и слова резонирует в романе с дихотомией мужского и женского начал.

Героиня всегда находится в поиске срединного состояния. Так, мы можем вспомнить опыт жизни с цыганами, где девушка не вынесла непосредственности созерцания природы, не приняла богатства простого чувствования: «...кто-то ничего не станет делать просто делания ради; не посмотрит просто так, чтобы смотреть; не верит ни в овечью шкуру, ни в корзину, но видит (тут они опасливо косились на шатер Орландо) что-то еще» [9], – осуждающе поговаривали в таборе. «Чем-то еще» и есть вмешательство осмысления, попытка переложить внешние образы в мыслеформы. Пытаясь соединить природу и слово, она, в отсутствие чернил, символично замешивает их из вина и ягод.

Соединение слов и чувств есть идеал связи рационального и иррационального, который лежит в сфере андрогинности. Двойственный опыт жизни Орландо, познание обоих полюсов человеческой сексуальности, наделяет ее возможностью примирить и связать воедино природу и слово о ней, наконец-то дописав поэму. Подводя итоги многовекового творчества, она определяет сущность поэзии как интимный отклик человеческой души на явления жизни: «...голос отвечает на голос» [9].

В руках Вулф концепция андрогинности становится инструментом для решения сразу нескольких интересующих нас задач. Автор рассматривает сексуальность в масштабе макро и микрокосмоса: демонстрирует преобразования полоролевой модели на протяжении нескольких эпох и изучает изменения психологии отдельного человека. Тема человека и творчества у нее звучит в конфликте природы и слова, иррационального и рационального начал, а значит женского и мужского. По Вулф, андрогинная душа способна на лучшее понимания мира и на полнейший, чистейший поэтический отклик на его «голос». Как она писала в эссе «Своя комната»: «Только при полном слиянии мужской и женской половин сознание зацветает и раскрывается во всех своих способностях» [10].

## 2.2 Постигание опыта целостности мироздания через гендерный синтез в романе Р. Музиля «Человек без свойств»

Практически в эти же годы жил и работал австрийский автор Р. Музиль (1880-1942). Как пишет А. В. Белобратов, он стремился «соединить в своем творчестве два полярных начала – “математику и мистику”» [3; с. 3], что ярко выражается в исканиях главного героя неоконченного романа «Человек без свойств». Он применяет математически скроенный ум к фундаментальным вопросам морально-

нравственного, духовно-философского характеров и через многообразие сексуальных антиномий пытается осмыслить проблематику полового синтеза, андрогинности.

В основе сюжета романа «Человек без свойств» лежит соприкосновение вернувшегося в Вену Ульриха с носителями характеров и идей своего времени, причастных, так или иначе, к Параллельной акции – политической задумке, призванной явить Европе идеологическое величие Австрии. В произведении она магнит, вытягивающий на видное место все актуальное морально-нравственное, социальное, политическое и психологическое содержание общества, которое анализируется главным героем и автором.

Ульрих, как представляет его читателю Музиль, и является тем самым человеком без свойств. Склонный более к размышлению, нежели к действию, он развивает в себе мудрость пассивности, отрешенности от функциональной действительности общества. Причиной его бессвойственности служит сдерживание созидательного потенциала – нереализуемая мыслительная мощь Ульриха, беспредметность его титанических усилий в деле познания мира делает его неуловимым, непонятым для материальной реальности. Стремясь к разгадке «причин и предпосылок тайного механизма», обуславливающих несовершенство и ошибки общества [3; с. 61], герой своим бездействием пытается избежать повторения этих пороков. Создается образ идеалиста, чей осознанный поступок свершится, только когда будет выведена совершенная формула воплощения высочайшей идеи.

Другие персонажи испытывают крах, доказывают свою несостоятельность перед зеркалом Акции – попытки отразить в ней свои воззрения на способ духовного объединения народов Австрии раз за разом проваливаются, меняясь на кардинально противоположные.

Выдающийся пруссак Арнгейм выступает в роли блестящего универсалиста. Богатейший предприниматель, философ, политик – в

противовес Ульриху он материализует весь свой мыслительный потенциал: «Думающий человек всегда должен быть одновременно человеком действия» [19; ч. 86]. Однако на писательском поприще он ищет решение конфликта с интуицией, иррациональным началом, которое, при прославлении разума, он признает все же первичным: «Это тайна могучей, простой, великой и здоровой жизни!» [19; ч. 65]. Арнгейм представлен неисправимым материалистом, не находящим в себе сил поступиться воздвигнутым дворцом своей рациональной личности ради подвига высокой любви к Диотиме, к которому сам же тяготеет всей душой. Духовность для него тот же капитал, который обязательно должен находиться в обороте.

За пределами акции находится только один персонаж – Кристиан Моосбругер, убийца проститутки. Как пишут многие исследователи, он является кривым отражением Ульриха [27; с. 160], можно сказать, максималистским и интеллектуально беспомощным двойником. Оба героя скитальцы, по-своему отрезаны от социума, имеют сложные отношения с женщинами, страдая «половинчатостью», и, главное, представляют собой тип личности, внутренне свободной от мыслительных категорий системы.

В связи с преступлением Моосбругера мы можем обратить внимание на сковывающую роль сексуально-матримониальных отношений в романе. Кристиан воспринимает женщину как напоминание о его неполноценности и как насилие общества над его «правом», свободой. В то же время все браки и любовно-страстные союзы изображаются автором психологически неблагоприятными, духовно ущербными – восполнение своей «половинчатости» по законам шаблонного общества невозможно, поэтому такие намерения и Ульриха, и Диотимы расцениваются как выход за границу дозволенного и встречают морально-этические преграды.

Остановимся подробнее на образе последней. Имя Диотимы, данное ей Ульрихом, отсылает нас к великой учительнице любви из Платоновского «Пира». Она так же считает, что жизнь должна венчаться

чем-то возвышенно, невыразимо прекрасным, но с одной поправкой – современная Диотима не понимает, о чем говорит. Изначально ее стремление аккумулировать идею акции было лишь проявлением честолюбия [19; ч. 25], которое переросло в концепцию «рождения в прекрасном». Своей задачей она видела рождение идеи в Арнгейме, для чего и желала даровать ему власть над всем политическим движением [19; ч. 27]. Высокое частное чувство любви у нее трансформировалось в общее дело духовного благополучия Австрии. Однако в скором времени она попросту готова была отдать талантливому пруссаку все, что имела, а единственной ее собственностью была акция. Если же говорить о характере любви Диотимы, то он соответствует идеалистическим взглядам. Как до встречи с Арнгеймом Диотима создавала «впечатление мощно пылающего, но платонического солнца любви» [19; ч. 25], так и после хотела бы «улететь с Арнгеймом в некую святость» [19; ч. 114]. Она видит в соединении двух людей именно духовное начало и прекрасно знает «разницу между эротикой, где свободно парящий дух любви не отягощен вожделением, и сексуальностью» [19; ч. 78]. Он, со своей стороны, обнаруживает в иррациональном начале любви исконную потребность, по отношению к которой вся его деятельность лишь плохой заменитель [19; ч. 86]. В итоге их понимание любви сводится к «жизни, где социальные различия исчезнут и деятельность, душа, ум и мечта сольются воедино» [19; ч. 101], ко «всей пустоте вечности» [19; ч. 106], в которой проявится «бесмысленность всякого зла и добра в необъятности всего сущего» [19; ч. 86]. Но на пути к этому состоянию встают общественное устройство со стороны Диотимы и неспособность Арнгейма преодолеть привычный рационалистический материализм: «Если он и дарит душу, то волен жертвовать только процентами, но никак не капиталом!» [19; ч. 106].

При этом нужно отметить одну промелькнувшую в романе особенность Ульриха: женщины составляют для него некий единый женский образ [19; ч. 103], склоняющий к одной и той же нити



размышлений. Четыре античные аллюзии выписаны автором иронически или намеренно приземленно, словно носительницы древней красоты выродились внутренне. Диотима честолюбива и находится в постоянной борьбе с вожделием, Юнона груба и обжорлива, Бонадея легкомысленна и распутна, а Афродита рождается из пошлой эротической детали – брошенного на пол платья [19; ч. 31]. Внешняя и внутренняя стороны женских образов коррелируют в материально-чувственных тонах. Даже возвышенность Диотимы основана на чувстве, а не на разумном постижении некой красоты. Как говорит она сама: «Только цельная женщина еще обладает той фатальной властью, которая способна опутать интеллект силами бытия» [19; ч. 24]. То есть, в мифопоэтике романа женщина, соответственно Античности, есть чувственное начало, которое уравнивает или поработывает разум. Женщины «ничего не знают и не изломаны» [19; ч. 26] познаниями, однако они отвергают рационализм или интеллектуализм, если в нем нет духовности, иррационального зерна. Таким образом, именно нечто интуитивное, духовная энергия становится связующей нитью между людьми.

Другим интересным нам героем является Кларисса. Она одержима материализацией великой идеи, гения. Она чувствует эту субстанцию в других людях, в своем муже и пытается извлечь ее в мир. Многолетние попытки влезть Вальтеру в голову выучивают ее «мыслить как мужчина» [20; ч. 26], компенсируя неудачи синтеза своей воли с волей мужа. В нарастающем с озарениями безумии она «облачается в таинственную судьбу» мужчины [20; ч. 19], внутреннюю искривленную андрогинность, доступную только глубоко иррациональному взгляду, даже безумному [20; ч. 33].

На примере ее взаимодействия с супругом Вальтером мы видим борьбу двух непримиримых крайностей: социальной рациональности и духовно-интуитивной иррациональности, у которых нет возможности прийти к гармоничному сосуществованию по причине отсутствия точки

компромисса. Это и приводит героев к компенсации отношений извне: Вальтера к общности с социумом, а Клариссу к растворению в безумии.

Желание Клариссы созидать в мир великую идею однажды переходит в жажду родить, как богородица, сверхчеловека от Ульриха [19; ч. 123]. Как мы уже отметили, Ульрих является концентрированным источником ценных мистико-математических размышлений – по сути, этот акт стал бы той же материализацией идеи. Тот факт, что практически все женщины (Агата, Бонадея, Диотима, Кларисса) испытывают материнский инстинкт по отношению к Ульриху, как бы чувствуя в нем умопостигаемый потенциал, отсутствующую у них интеллектуальную силу, еще раз отражает и доказывает материально-чувственную сущность женского начала в романе.

Самым ярким проявлением андрогинности является пара «сиамских близнецов» Ульриха и Агаты. Кредо Ульриха – это вечный поиск при внешнем бездействии, жизнь как мышление, превращенное в «подобие опытной станции, где испытываются лучшие способы быть человеком и открываются новые» [19; ч. 40]. Как и у Платона, отягощенная материальным воплощением, любая идея Ульриха искажается, превращаясь в пародию на самое себя.

Духовная цельность становится главным секретом для Ульриха. Он видит в ней универсальную проблему, выраженную во всяком мифе о грехопадении [20; ч. 22] и ищет высшее проявление полноты в испытанном некогда состоянии любви, которое противопоставляется страстному влечению и наполняет чувством сопричастности всему существу [19; ч. 11]. Восстановление пережитого герой видит в срединности, компромиссе [19; ч. 103] различных крайностей, которые помогли бы собрать распавшегося человека воедино. Однажды он вспоминает, как в детстве хотел стать девочкой [20; ч. 3] и мечту всякого мужчины воспитать девочку себе в жены [20; ч. 28] – эти желания коренятся как в древнем мифе об андрогине, так и о Нарциссе. Познание или удвоение себя в

противоположном поле [20; ч. 28] привело бы к разрешению проблематики сексуальной неполноценности на лично-психологическом уровне или способом взаимной компенсации. Что характерно, одна из трактовок мифа о Нарциссе называет причиной фатального взгляда в отражение жажду воссоединения с умершей сестрой-близнецом Нарцисса. Неудивительно, что наиболее четкие формулировки теорий Ульриха рождаются после воссоединения с сестрой.

Агата сразу кажется ему собой, неким гермафродитом с яркими женскими признаками [20; ч. 2]. Сходство проявляется в опыте и способе жизни: оба испытывали состояние любви в прошлом, ничему не отдаются целиком, а потому толком ничем не занимаются [20; ч. 5]. Чувственность сестры быстро распространяет на брата властную энергетику, которая сливает их волевые движения в однонаправленный поток [20; ч. 5].

Женщина в их паре выступает носителем материализующей потенции, Агата намеревается стать матерью его идей, воплотив их в реальность, или помочь деятельности брата выйти за пределы мысли [20; ч. 15]. Она являет собой хаотическую чувственность, в своей неполноценности склонную к саморазрушению, что роднит героиню с Клариссой. Угнетенная неспособностью к осмысленной реализации личной безвекторной энергии [20; ч. 21], Агата отчаянно цепляется за разумный порядок Ульриха [20; ч. 31]. Брат, в свою очередь, видит в сестре прекрасное материальное воплощение себя и ощущает, как она заряжает чувством его мысли, приносит «тела и образы реального мира» [20; ч. 18] на место размышлений. Но изначальный порыв сестры овеществлять идеи Ульриха является лишь первичной реакцией. Музиль делает Агату чувственным отражением героя, по причине чего их союз составляет замечательный тандем блаженного бездействия, локальную гармонию бессобытийного «Тысячелетнего Царства» [20; ч. 15]. Ульрих находит в себе счастье бессмысленной обыденности [20; ч. 28], их взаимоотношения постепенно тонут в упоении любовью. В результате он

предчувствует другое влияние сестры: «Она вытянет из меня свойства, как магнитная гора гвозди из корабля! Морально я распадусь на атомы, приду в первобытное состояние, в котором не буду ни собою, ни ею! Может быть, это и есть божество?!» [20; ч. 28]. Безличная, бесполоя любовь, в которой единство двоих разрастается до «бурного единения всех» [20; ч. 22], нивелирует привычное функциональное и морально-нравственное содержание этого понятия, превращая в совершенно новое состояние бытия. Это придает их личному опыту характер эксперимента, репетиции накануне всемирного внедрения.

В итоге размышления об антиномиях человеческой жизни приводят Ульриха к размышлениям о достижении человеком андрогинной полноты, психологической цельности. Однако важным нюансом в процессе слияния противоположностей остается главенство духовности, высшая любовь, которая ведет к сопричастности всему живому. Автор, подчеркивая «проникновенность» [20; ч. 24] братско-сестринских отношений, нагнетает напряженность физического магнетизма, предчувствие «пограничного инцидента» [20; ч. 12]. Но, выдержав испытание сексуальным влечением, Агата и Ульрих встают на путь «святости», «одержимости богом» [20; ч. 12], который позволяет им перейти от импульса низшей любви к состоянию высшей, в то время как физическое соитие привело бы, напротив, к разладу [20; ч. 41]. Преодоление материально-сексуальной деградации идеи андрогинности приводит к первым ступеням ее осуществления. Под мистическим сиянием луны, с которой орфики соотносят андрогина [2; с. 189], они «обмениваются телами, не прикасаясь друг к другу», растворяясь во «всей нежности мира» и соприкасаясь с «фрагментом другой жизни» [20; ч. 45].

Образ андрогина в романе Музиля приобретает функцию проводника в идеальное царство, который вырывается из искривляющих человеческую природу законов социума. Вакхический восторг иррациональной чувственности не конфликтует с разумом, а уравнивается им, что

свойственно только подходящим «половинкам». Таким образом, путь андрогинности становится трехступенчатым восхождением к «богу»: поиск своей второй половины, познание себя через платоническое слияние с ней, постижение состояния любви. Так, андрогинность ведет человека от полноценности своей природы к единству и цельности всего сущего, к воссоединению с духовной сферой бытия.

### 2.3 Вопросы гендера в «семейной саге» начала XXI в. Дж.

Евгенидиса «Средний пол»

Дж. Евгенидис (1960) – современный американский писатель с греческими корнями, снискавший особую известность после экранизации Софией Копполой его произведения «Девственницы-самоубийцы». Совершенный литературный успех пришел к нему, когда он удостоился Пулитцеровской премии за роман «Средний пол», повествующий о жизни гермафродита и иммигрировавших в Америку греков.

Автор играет знакомой читателю жанровой моделью («Фома Гордеев», «Сага о Форсайтах», «Будденброки», «Сто лет одиночества»), связывая прошлое и настоящее нитью личностных и культурных изменений. На пути от старого к новому смысловую трансформацию переживает и образ андрогина. Семейная сага – всегда история обретения и потери, смены поколений и мировоззренческих ориентиров. Потеря гендерной идентичности главным героем резонирует с национальной растерянностью и поиском синтеза в раздробленном мире, где нет места иммигранту или гермафродиту. Андрогинность становится метафорой новой жизни и примиряющим элементом между социальной, расовой и просто человеческой враждой.

Чуванова О. И. в своей статье о постколониальной литературе Запада объединяет ряд авторов по признаку совмещения ими концепции андрогинности с проблематикой культурной ассимиляции иммигрантов на

Западе [42; 107-108]. В этот же ряд можно поставить и Дж. Евгенидиса. Вопрос национальной идентичности трех поколений семейства Стефанидисов он рассматривается параллельно с половой трансформацией главного героя.

Каллиопа Елена Стефанидис родилась и прожила четырнадцать лет девочкой, пока ее организм не начал трансформацию. Источником гермофродитизма стал «грех» инцеста между братом и сестрой – дедом и бабушкой героини, – которые иммигрировали в Америку и, подобно контрабанде, завезли необычный ген в ее тело спустя одно поколения.

Биологический и психологический путь от девочки к юноше героиня проходит постепенно. Сразу после рождения отмечается «нечаянная гармония» лица, как рожденная природой из хаоса генов двойственность. Однако же: «И еще переменчивость, словно за моим видимым ликом скрывалось другое лицо» [12; 273 с.]. С самого детства герой является скрытым гермафродитом и постепенно раскрывает андрогинные качества. Подруга Клементина через поцелуй распознает мужчину внутри нее [12; 329 с.], а к переходному возрасту рассказчик отмечает, что внешность «аполлонической девочки» начинают изгибать дионисийские черты [12; 366 с.], дополняя образ «хтоническими» волосами. Уже будучи взрослым мужчиной, Калл, словно не раз упомянутый в произведении Тиресий, обретает мудрость понимания обоих полов, испытывая к женщинам сочувствие и понимание, а не стандартный для мужчины сексуальный энтузиазм.

Но психосоматическая трансформация героя имеет и культурное измерение. Калл, уже будучи взрослым мужчиной, не раз отмечает влияние национальных корней, хотя родился у достаточно американизированных родителей уже вне Родины. Он пишет высокопарным, «патриархальным» слогом, его голос содержит «изящные греческие интонации», а приобщение к «Илиаде» вызывает инстинктивный восторг, что параллельно обусловлено интересом просыпающегося

мужского начала к героике и насилию. Елена Циглянич отмечает, что национальное содержание Калла преподносится именно как идеализированный эллинизм [48; с. 101], а не современная Греция.

Ее дедушка, Левти, то и дело занимался переводами на новогреческий античных трудов – он был своеобразным хранителем культурного фонда родины. Автор проводит параллель между взрослением Калли и затуханием, истощением Левти. Стоило забиться ее сердцу, как его хватил удар [12; с. 334], а в эпизоде уличного падения напрямую регистрируется переход жизни: «...Левти осознал очевидное: силы его слабеют, а я, наоборот, ощутила прилив» [12; с. 325]. Эти события вплотную подходят к первым любовным опытам героини с девушкой. Демонстрируется, как по ходу повествования она впитывает вместе с национальным наследием энергию мужского начала, как бы накапливая ее для дальнейшего преображения.

Тема дифференциации полов продолжается драмой одиночества людей в семейных отношениях. Ни в одном из поколений Стефанидисов не было взаимопонимания между мужем и женой, что приводило к духовному разлучению. Мы можем заметить, что подобно античной традиции домашнее пространство и тематика бесед делились по половой принадлежности. Мужчины быстрее ассимилировались в прогрессивном обществе Запада, когда как женщины душой оставались на Родине. Двойственность находит свое выражение и в семейном доме, «Middlesex» (средний род), одновременно футуристичном и старомодном, чей облик при своей дисгармонии стремится к воссозданию первооснов [12; с. 339].

Как родители, так и бабушка с дедушкой героя, выражают не только личностные противоречия, но и метафизические оппозиции: иррациональность и рациональность, естественность и механистичность, мифологизм и научность, коллективизм и индивидуализм. Противоположные дискурсы постоянно находятся в неразрешимых противоречиях, увеличивающих пропасть между парами.

Автор создает печальную картину разъединенности родных людей, одиночества в единстве, которое созвучно реалиям иммигрантской жизни. Дездемона, немощная бабушка, долгое время просто лежит в кровати, продолжает, таким образом, жить в качестве сердца дома, как хранитель греческих тайн и традиций. Так же внутри каждого иммигранта живёт национальное самосознание, задавленное новым обществом.

Как однажды предки героя бежали от ужасов резни в Смирне в Америку, так и сам он бежал в страхе неприятия его природы на запад Америки. В поисках своей идентичности он продолжает знакомство с американской культурой и гендерным многообразием. «Мы – следующие», – пророчески говорит гермафродит Зора из Сан-Франциско, автор незаконченного «Священного гермафродита» и временный духовный наставник героя.

Проблематика национальных различий, таким образом, метафорически разрешается на пути Калла к андрогинности. В своем анализе постколониальной литературы Чуванова О. И. приходит к неутешительным выводам: «Однозначным становится тот факт, что ни один из персонажей не самодостаточен в рамках своей идентичности. А достигнутая (или изначально присутствующая в персонаже) андрогинность являет собой обманчивый и призрачный симулякр. Ожидаемая целостность «пограничного персонажа» (т.е. находящегося на границе между двумя и более культурами) оборачивается ещё большим расколом его сознания, крушением бытийной гармонии» [42; 109 с.]. В финале романа Джеффри Евгенидиса, напротив, прообразом будущего мира мультикультурализма позиционируется Берлин, в котором среди множества рас живет и находит свою любовь Калл. Город создает условия для мирного сосуществования разных национальностей, а герой примиряет в себе многовековое недопонимание предков и внутренние дуальности. Он становится новым типом человека и провозвестником космополитической идеи, что люди нигде не должны быть иммигрантами. Однако тот факт,



что Калл ввиду своей уникальности не способен иметь детей, с одной стороны, говорит о том, что на нем заканчивается история одиночества Стефанидисов и разлучения их с родиной и друг с другом. С другой, несмотря на позитивную концовку, – об отсутствии будущего изображенной модели жизни.

Как отмечает Прозоров В. Г.: «Общая идея истории трех поколений семьи Стефанидисов состоит в том, что на смену бинарным оппозициям “природа”-“воспитание” (nature-nurture) приходят постмодернистская множественность и вариативность» [25; с. 404]. Фраза «все мы разные», призывающая не разделять людей по группам схожести, а, напротив, объединять всех непохожестью, читается в контексте романа как «все мы одинаковые». Различия – залог единства. Это то максимальное разнообразие, которое позволяет избежать изолированности групп, признавая только единство многообразия. Так раздробленное стекло превращается в песок.

Если гендерный поиск в литературе начала XX века связан с исканиями мыслителей, пессимистически констатировавших антагонизм представителей различных общественных групп, взаимную глухоту носителей «малых ценностных систем, чей стиль мышления определяется профессией, философской концепцией, моральной догмой» [27], то в конце XX века окончательный «распад» общественного сознания, отраженный в персонализации каждого отдельного индивида представляется спасением от этого агрессивного антагонизма. В начале века Герман Брох в «Духе и духе времени» писал: «...коммерсант не в состоянии убедить военного, а военный коммерсанта, инженер – рабочего, они понимают друг друга только в том смысле, что постоянно ожидают с противной стороны какого-нибудь подвоха» [8; с. 377]. В конце – отказ от любой «клановости», коллективизма и «целостности» представляется спасением. Если Музиль с опасением писал: «Это основная черта культуры – что человек испытывает глубочайшее недоверие к человеку, живущему вне его собственного круга,

что, стало быть, не только германец еврея, но и футболист пианиста считает существом непонятным и неполноценным... Состоянием неопределенной аморфной враждебности насыщен воздух в наш век» [19], то герой Дж. Евгенидеса делится спокойствием: «И вот американец Стефанидис, потомок греков, сидит на Хауптштрассе и восхищается этим турецким иммигрантом в Германии в 2001 году. Все мы неоднозначны. Не только я» [12; с. 548]. Калл прекрасно понимает, что, возможно, восхищается потомком одного из тех турок, что убивали греков во время «Резни в Смирне», в которой едва спаслись его дед с бабушкой. Но в Берлине он с надеждой на лучшее будущее наблюдает, как его собственная борьба за гендерное объединение отражается в борьбе за объединение людей.

### **3 КОНЦЕПЦИЯ АНДРОГИННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН**

Творческий путь автора с первых же серьезных работ был пронизан тематикой гендерной идентичности. Основанный на биографии Джанет Уинтерсон дебютный роман «На свете есть не только апельсины» отражал сложный процесс сексуальной самоидентификации девочки в строгих условиях пуританского окружения. Начавшись с открытия героиней нетрадиционной любви, синтезирование различных гендерных аспектов продолжается практически в каждой работе писательницы.

Уже в произведениях «Страсть» (The Passion, 1987), «Sexing the cherry» начинает очерчиваться концептуальная основа андрогинного героя Уинтерсон и гендерная игра, свойственная ее творчеству. Мы сталкиваемся с переодеваниями женщины в мужчину и наоборот, смену полоролевых моделей, а также использованием различной символики и аллегорий для обозначения половых дуальностей. Сам андрогин на примере героини первого романа Вилланель, обладающей соматически-символической чертой мужчины, впервые предстает перед читателем как идеальный проводник страсти – той природной любви, которую автор считает единственно истинной. Естественная, необоримая любовь к другому противопоставляется самолюбанию Наполеона, который в итоге терпит крах.

Во втором произведении андрогинные герои Иордан и Женщина-собака впервые демонстрируют пару андрогинных персонажей, чья внутренняя сексуальность находится в дисбалансе, а потому требует компенсации. Концепция компенсаторной андрогинности отражается в поиске водным персонажем Иорданом женственности и неспособностью Женщины-собаки проявлять чувства ввиду своей излишней мужественности. Эти герои, что характерно, будучи неполноценными андрогинами, не могут найти себя и свое место в мире, что обозначает в

творчестве Уинтерсон параллель между гендерной идентичностью и самоопределением как таковым. Также андрогин представлен принцессами, которые имели мужество отвоевать свою свободу у мужей. Они так же являются проводниками, но уже гармонического чувства полноты бытия. Динамика и легкость танца вводит главную из них в состояние самодостаточного транс единения с миром. И если влюбленность Вилланель долгое время тяготит ее, а принцессы становятся замкнутыми анахоретами, то впоследствии Уинтерсон пытается объединить страсть и покой.

Гендерфлюидный герой «Тайнописи плоти» (*Written on the body*, 1992) использует свою страсть для поиска идеального партнера. Эти влюбленности могут быть болезненны, однако удачное окончание поиска сулит умиротворение. Так, андрогину остается присуща легкость и динамика воды: познание любовника и самоопределение происходят через водные и исследовательские метафоры. Средства изображения андрогинности претерпевают изменения. Отличительной чертой является то, что пол главного героя никак не выделяется в тексте лингвистически.

В последующих работах возвращается концепция андрогинности как разделенного надвое существа. Два андрогинных человека, имеющие проблемы с сексуальным самоощущением, представляют собой две половины целого, а над ними довлеет третий андрогин, близкий к гендерному балансу.

Такой триадой являются героини романа «Пьеса для трех голосов и сводни: искусство и ложь» (*Art and Lies. A Piece for Three Voices and a Bawd*, 1994) Гендель, Пикассо и Сапфо. Генделя характеризует холодная рациональность, а Пикассо отличает безвекторная страсть – обычные спутники традиционных мужского и женского начал. Оба они утратили способность любить и проходят путь к ее обретению через бегство из искусственного, пошлого мира, которое приводит их к встрече с друг другом. Повествование персонажей различается по тону, образности,

размышлениям и демонстрирует бинарное восприятие мира: пространные внутренние монологи Генделя конкурируют с красочной событийностью Пикассо. Смешанный вариант представляет собой Сапфо, повествование которой соединяет поэтическую яркость с философскими выкладками. Впервые Уинтерсон дает модель андрогина как разделение на двух взаимодополняющих людей, представляющих мужское и женское начало. А в качестве идеального результата призывает третьего героя, объединяющего в себе оба элемента. В данном произведении эта гармония несет идею преображения жизни посредством любви и искусства.

Следующий роман «Gut Symmetries» (1997) продолжает использование модель триады, но при помощи деконструирования и обогащения классического сюжета любовного треугольника. Муж, Джованни, рациональный атеист, представитель властного патриархата и носитель мужского начала в самом крайнем его проявлении. Жена, Стелла, литератор и мистик, зависимая от Джованни носительница иррационального, женского начала. Между ними статичный, затаенный разлад, который приходит в динамику с появлением героя-андрогина Алиса. Она становится связующим звеном между двумя элементами и, испытывая любовь к обоим, заставляет вступить их в «реакцию», которая должна создать идеальный союз. Схема триады получает свое развитие в увеличении роли андрогина и вовлечении его в процесс синтеза мужского и женского начал.

Как мы видим, творческая мысль Джанет Уинтерсон непрестанно экспериментирует с концепцией андрогинности, каждый раз испытывая новый подход, меняя и углубляя ее законы функционирования в тексте. Уже на данном этапе можно говорить о важной роли концепции в ее произведениях. А теперь подробнее рассмотрим принципы создания и использования образа андрогина.

## 4 ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНДРОГИННОСТИ В ПРОГРАММНЫХ ТЕКСТАХ ДЖ. УИНТЕРСОН 1987-2011-Х ГОДОВ

Ряд произведений Джанет Уинтерсон можно объединить по акцентуации психологической андрогинности. Как и в других произведениях автора, дихотомия мужского и женского начал выражается богатством метафор и аллегорий, однако здесь основным признаком являются ментальная неопределенность пола или наличие ярких черт обоих. Характер андрогинных персонажей, их действия демонстрируют гендерфлюидность (от англ. fluid – текучий), сменяемость половых ролей, а также несоответствие поведенческих моделей своему биологическому полу.

4.1 Специфика автобиографизма Дж. Уинтерсон в книге «Зачем быть счастливой, если можно быть нормальной?»

Мемуары Джанет Уинтерсон «Зачем быть счастливой, если можно быть нормальной?» (Why be happy when you could be normal? 2011) одновременно являются программным произведением. Жизненный опыт писательницы определил основные темы и цели ее творчества, которое, по сути, раз за разом пытается ответить на парадоксальный вопрос вопросом обратным: зачем быть нормальной, если можно быть счастливой?

Написанные с высоты не только возраста, но и писательского опыта, мемуары раскрашивают воспоминания автора палитрой богатого творческого опыта, дополняя рефлексией утонченного литератора. Эта история пронизана проблематикой уже написанных произведений, хотя является для них непосредственным источником и в какой-то степени прообразом.

Центральной фигурой в биографии Джанет Уинтерсон была ее приемная мать, которая работала секретарем по миссионерской деятельности. Завоевательница душ людских, всю свою жизнь она

посвящала ветхозаветной борьбе с «язычниками», «Теми, Кто По Соседству» – хотя ими, по сути, являлся весь мир, не входящий в церковную общину. Воинственная, женщина всегда стояла в семье на позиции беспрекословной правоты. Недаром автор сравнивает ее с Бонапартом. Отец же, напротив, имел пассивную роль в паре: «Не из тех, кто умеет толкаться локтями...» [36].

Таким образом, традиционная, казалось бы, семья, в которой мужчина зарабатывает деньги, а женщина ведет хозяйство по дому, на деле продемонстрировала маленькой Джанет смещение гендерных ролей. Мать была мужественным борцом и тираном, а отец – кротким и феминным подчиненным.

Борьба с внешним миром для миссис Уинтерсон заключалась, в том числе, в изоляционизме: «“Ура!” – прокричала она, когда дочь заклеямили отщепенцем» [36]. Непринятие сравнительно либеральным, «полным греха» обществом ассоциировалось с победой, культивировалось и практически отрезало девочку от культурного мира, что привело к довольно поздней самоидентификации.

Любые естественные детские порывы осуждались и пресекались. Выходившее за пределы христианской жизни было табуировано, а наказание за преступление семейных законов следовало незамедлительно: «Она сначала сбивала меня с ног одним ударом, а потом пекла пирог, чтобы все наладить» [36]. Все потому, что за пределами своей власти мать рисковала лишиться похожего на нее существа, которое она создавала для дружбы.

Страх предательства, потерять близких и желание быть любимой заставляли миссис Уинтерсон жестоко контролировать свой маленький мир. Однако для Джанет именно любовь оказалась тем, что помогло из этого мира вырваться.

Биография Джанет Уинтерсон содержит все те же маркеры андрогинности, инверсии и принципы любви, которые впоследствии

войдут в ее произведения. В момент первой влюбленности в девочку, Джанет отмечает, что ненавидит розовый цвет – цвет, навязываемый женскому полу. Свою любовь она обозначает как «собственные инстинкты», нечто, идущее непосредственно от природы, которая, по Уинтерсон, не признает гендерного разделения. Религиозная, всепоглощающая любовь к Богу заменяется в ней со временем на любовь естественную, столь же всеобъемлющую: «Лишь тело, что служит сосудом для духа, есть единственный истинный бог» [36]

Сексуальное самоопределение девочки обрывается христианским мифологизмом, когда ей является демон: «Какого ты пола? ... А какая разница? Разве это не твоя проблема?» [36]. Это и правда было проблемой для маленькой Джанет, что видно по описанию ощущений: «...я ощущала себя девочкой, которая на самом деле мальчик, а мальчик в свою очередь ощущал себя девочкой» [36]. Внутреннее чувство андрогинности сопровождало автора с самой юности.

Один из взглядов на андрогина литератор демонстрирует вставленной в мемуары сказкой. Традиционно сказочная завязка рассказывает о том, что Принц начинает поиск идеальной девушки. Ей оказывается жительница леса. Невероятно мудрая и способная исцелять одним взглядом, она говорит, что недостатки – одна из важных составляющих совершенства, чем превозносит не небесный идеал, а его шероховатое земное отражение. Она в равной степени сочетает в себе слабые и сильные стороны, рациональное, мужское начало в виде логики и женское в виде рукоделия. Вопрос идеала решается не движением вверх, к Богу или власти, а внутренним гармоническим развитием, созвучным андрогинности. Но такие люди – особенные – всегда будут преследоваться. Не совладав с величием девушки, Принц объявляет ее язычницей и губит.

Под давлением матери и общины из-за «противоестественной связи» Джанет сбегает из дома. Именно земное совершенство любви она мечтает найти в новой жизни: «...покидая дом тем вечером, я до боли жаждала



любви и верности. Широкое устремление моей природы вынуждено было протискиваться сквозь узенькое горлышко – и в итоге стало идеей о "другом", почти близнеце, о том, кто будет вплотную ко мне, но все же не мной. Как у Платона – потерянная половинка целого совершенного существа. Настанет день, и мы отыщем друг друга – а потом все будет хорошо» [36]. Может показаться, что непосредственно андрогинность здесь роли не играет, так как известно, что в Платоновской мифе фигурировали и слитые воедино женщины – более подходящий автору вариант. Однако Джанет Уинтерсон чувствовала собственную гендерную двойственность, отчего мы можем прийти к выводу, что предметом ее исканий, этим «близнецом», как и в «Орландо», являлся такой же андрогинный человек.

С точки зрения гендерной психологии социальные и психологические установки оказывают огромное влияние на гендерное самоопределение человека. Финальное открытие Джанет Уинтерсон, сделанное уже после смерти матери, во многом подтверждает эту мысль.

Трагическая деталь авторской биографии заключалась в том, что ее мать хотела усыновить и вырастить мужчину, который бы ее любил и защищал: «...миссис W психологически приготовилась воспитывать мальчика ... и так и не смогла переключиться, когда ей досталась девочка. А я, будучи сверхчувствительной ко всем сигналам, поскольку пыталась пережить утрату, должно быть, принялась подстраиваться ко всему, что мне предлагали и что от меня требовали» [36]. Мать одевала девочку в приготовленную заранее мальчишескую одежду, чтобы не тратить деньги на новую, чем искажала гендерный стереотип. Такой же перекося ожидал дочку и в воспитании: «Она всегда причитала, что меня не вытряхнуть из шпортов – но не она ли их изначально на меня напялила?» [36].

Из вышеописанного следует, что темы гендерного самоопределения, любви и социальных условностей проистекают из жизненного опыта Джанет Уинтерсон. Концепция андрогинности с юности вошла в ее мысли

и, как мы увидим далее, выступает в том или ином виде как важная смыслообразующая часть творческого дискурса автора.

#### 4.2 Андрогинность и витальность в романе Дж. Уинтерсон «Тайнопись плоти»

В романе «Тайнопись плоти» главный герой сосредоточен на поиске любви, что раскрывает особенности его сексуальности. Читатель не сможет вычленил ни в мыслях, ни в поступках рассказчика явных черт для сексуальной классификации, потому как он обладает неуловимым, текучим гендером. Его взгляды, манеры, решения, а также эпитеты и метафоры, посредством которых он воспринимает мир, создают неопределенность биологического пола и психологического гендера. В нашей работе мы позволим себе условно использовать мужской пол – сугобо для удобства последующего чтения.

В любовных отношениях герой придерживается поведенческого шаблона мужчины, стереотипно активной и ведущей, казалось бы, роли: «Рассказчик обычно ассоциируется с типической мужской ролью, включающей покупку цветов или предложение шампанского на свидании, ведение спортивной машины...» [Здесь и далее перевод наш – Е. П.; 54, с. 31]. Действительно, частные указывают на повторяемость социально одобренных паттернов, свойственных сильному полу. Более того, по ходу повествования обнаруживаются и присущие ему агрессия, выливающаяся в физическое насилие (пощечина Жаклин, драка с мужем Луизы), и анекдотичные ситуации, в которых герою отводится место мужчины (очередная любовница после ссоры выгнала героя голым на мороз).

Однако эти признаки поверхностны и слабо характеризуют личность. Они зависят не столько от характера самого влюбленного, сколько от той модели поведения, которая ожидается от него объектом влюбленности – женщины. Частные элементы брачной игры, по которым герою можно

ошибочно приписать ведущую роль, не совпадают с общей картиной его поведения как в паре, так и в жизни.

В жизни оно сводится к пассивному движению с потоком случайных влечений. У рассказчика нет четкого плана на будущее, мы не находим в тексте рассуждений на этот счет. События, которые кажутся ему достойными внимания, это череда любовных связей: случайных встреч, маниакальных преследований, эротических курьезов и судьбоносных решений. Герой не способен отказать увлеченности новым человеком, потому что настоящая любовь является для него самоцелью, загадкой и ключом к самоопределению: «Я тебя люблю ... До встречи с тобой мне доводилось говорить их тысячу раз, бросать монетку в колодец желаний, надеясь, что они помогут мне стать собой» [35].

Неустойчивость, переливчатость желаний и стремлений, бессилие перед поочередно накатывающими волнами влюбленностей становится настойчиво повторяющейся характеристикой рассказчика, безвольно несомого чувствами. «Я не знаю, как это – по-моему» [35], – признается он, вынужденный бросить девушку ради новой страсти.

Многие критики, как и сам автор, часто дают характеристику «текучесть» гендеру главного героя. Речь идет, иначе говоря, о гендерфлюидности. Несмотря на предпочтение женщин, он проявляет бисексуальность, а пассивность его сочетается с пробивной целеустремленностью, когда как женственная чувственность подвергается рациональной рефлексии.

Однако особенную значимость гендерфлюидность приобретает в метафорической плоскости, так как отсылает нас к образам воды, через призму которых даются многие характеристики рассказчика. Персонаж напрямую описывается Луизой как «кристально чистая заводь, в которой играет солнечный свет» [35]. Сама Луиза часто связывается не только с земными, но и солнечными образами: «Мне не нужен никакой другой свет, кроме касаний ее пальцев...» [35], «Я живу в красном шаре, сотканном из

луизиных волос. Сейчас время красивых закатов, но меня прижимает к теням двора не сам опускающийся солнечный диск, а только твой цвет, растекающийся облаками во всю небесную твердь» [35]. Мы видим метафору природного союза земли, света и воды.

Герою дается характеристика прозрачности/искренности, отражаемости и яркости, отсылающая нас к его естественности и способности непосредственно воспринимать чувства. Природность андрогина не раз встречается в творчестве Джанет Уинтерсон, что мы увидим впоследствии.

Используются также косвенные указания на водную природу рассказчика: «подходящая форма» человека [35], которая вызывает его интерес, подразумевая возможность заполнения. Ассоциация с «половой тряпкой», которую «выжали» [35]. Герой описывает Луизу в реке, словно вода является продолжением его рук, воли: «Чистый изумрудный поток повторяет твои формы, поддерживает тебя, хранит тебе верность. Ты переворачиваешься на спину, твои соски скользят на поверхности, а река украсила твои волосы бусами» [35]. Вода пассивна, пока не меняется форма земли. Рассказчик недвижим и практически безжизненен, пока любовь не меняет ландшафт его жизни.

Стоит так же обратить внимание на прием двойничества с «водной» личностью адмирала Нельсона – мужчины, с которым не раз ассоциируется герой. Полная плаваний биография, где новые берега дарили адмиралу новые влюбленности отсылает нас к жизни повествователя. И как путешествие Нельсона закончилось обретением любви в лице замужней леди Гамильтон, так и он останавливает свой «челн» у берегов тела замужней Луизы: «Луиза, твое тело было само совершенство ... смогу ли я познать в совершенстве эту страну? Интересно, Колумб тоже испытывал такое при виде Америки?» [35].

Ассоциация с водной стихией, текучестью не только характеризует героя как андрогина, но и затрагивает проблематику границ. Страсть его не

знает преград. Социально-этические и религиозные рамки брака базируются на ограничении сексуальности, разделении полов. Андрогинность наряду с фундаментальными нормами человеческих взаимоотношений размывает эти границы, открывая уникальность гностического опыта повествователя, основанного на познании через любовь – ею и только ею ограничена страсть.

Любовь в мифопоэтическом аспекте связана с водной стихией (сюжет рождения Афродиты), хтонической силой, перед которой бессилён разум, практически невозможен самоконтроль, в результате чего разрушаются личностные границы. Очевидно, что у рассказчика эти границы смазаны. У него есть жизнь, но нет повседневности и привычной биографии, есть зыбкие черты характера, но нет устойчивой личности, потому что он в большей степени олицетворяет стихию страсти, ищущую назначенные природой берега. Биография его – это история перетекания любви от человека к человеку, история считывания форм и сущностей. Персонаж бесформен и пытается «наполнить» других людей, опробовать их форму, изучить тело, а через него и внутренний мир: «Позволь мне проникнуть в тебя. Я буду археологом, что раскапывает лабиринты гробниц. Я посвящу свою жизнь исследованию твоих переходов, входов и выходов этого впечатляющего мавзолея – твоего тела. Как тесны скрытые трубы и колодцы в здоровом и юном теле» [35].

Что касается его роли в паре, то всякий раз герой рассказывает о своих отношениях с позиции ведомого: он не без иронии поддерживает анархию Инги, принимает уютный покой Жаклин и упражняется в сочинительстве с Кэтрин. В ситуации отношений он во многом зеркально отражает партнера, что характерно для воды [17; с. 10], примеряя новую форму в поисках идеальной. «Обожаю тебя всем своим телом» [35], – на протяжении всего романа персонаж ищет духовного единения с любовницами, исходя из их соматической уникальности. Именно моменты

телесного взаимодействия или описания зачастую выводят читателя на восприятие духовного уровня любовного союза.

Когда персонаж находит конечную форму для своего «Я» и своей любви в лице Луизы, то он поражается: «Ты открыла мне свободное пространство, пока ничем еще не заполненное» [35]. Он углубляется в телесное восприятие, максимизирует и утончает страсть к каждому штриху идеального сосуда уже не только снаружи, но и изнутри: «Я жажду не только ее плоти, я хочу ее кости, кровь, сухожилия, ткани – все, из чего она состоит» [35]. Эта страсть становится способом самопознания через эротическое познание другого. «Наполнение» партнера работает как сопоставление кода тела, души возлюбленного с потребностью бесформенного «Я». Утверждение самости возможно лишь в высшем и «новом» [35] проявлении любви, двойственная природа которой спасает, поработая: «Я погружаюсь в тебя и я не могу найти дорогу обратно. Иногда мне кажется, что я выхожу на свободу, как Иона, извергнутый из чрева кита. Однако за следующим поворотом опять обнаруживаю себя. Себя внутри тебя...» [35].

Когда же открывается смертельная болезнь Луизы, главный герой закономерно ассоциирует фантазии о будущей утрате с потерей обретенных собою границ. Он возвращается в воды бессознательного: «Вы медленно растягиваетесь, вы удлиняетесь и расширяетесь, части вашего тела уходят с привычных мест, и уже нет никакой связи между вашим плечом и рукой. Вы рассыпаетесь на косточки, ваше прежнее тело распадается» [35]. «Мрачная и сырая атмосфера» «развалюхи» [35], – дома, ставшим приютом для добровольного отшельничества героя, резонирует с его страдающим сердцем, а также разбитым, потерявшим форму состоянием. Протекающая крыша указывает на невозможность ни удерживать жидкость, ни сопротивляться ее проникновению, то есть неспособность к осознанной жизни. Любовь соединяется с волей главного героя через водную метафору, описывая его характер и мировосприятие

физическими свойствами жидкости и раскрывая таким образом его сущность.

Андрогинность как универсалия познания высшей любви и сопутствующие ей водные образы продолжают авторскую идею «Страсти», где андрогин Вилланель позиционируется как резонатор любви – способный к страсти персонаж [41; с. 22]. Девушка Вилланель родилась с мутацией, характерной для мужчин этой местности – перепонками между пальцев, позволяющими ходить по воде. Ее андрогинность подчеркивается так же мотивом переодевания в мужскую одежду. Именно в юношеском облики, за границей изначального пола, она обретает любовь. Вилланель ближе остальных персонажей к воде и находится в двойственных с ней отношениях. С одной стороны, стихия легко преодолима, с другой: из-за своего дара она не научилась плавать и морские глубины, как и глубины страсти, могут оказаться для нее губительны. Ее сердце может «утечь» [34], а любовь она ищет так же, как «пресноводный лосось находит дорогу к морю» [34]. Вода, как и любовь, своей диалектичностью восходит к хтонической и гармонической дихотомии природы. Чудо хождения по воде является не религиозным даром, а биологическим, также как любовь девушки андрогинна не с точки зрения асексуальности, а, напротив, гиперсексуальности. Вступая в диалог с религией, Уинтерсон указывает на то, что природа и есть Бог, а дары ее священны. Вода становится посредником между природой и человеком, а также метафорическим проводником андрогина в мир страсти. Герой «Тайнописи плоти» тоже от природы одарен непреодолимой страстью, и в порыве любовного восторга однажды уподобляется Вилланель: «Забыв обо всем на свете, я иду к тебе прямо по воде» [35].

«Тайнопись плоти» так же демонстрирует богатство функций и выразительности воды. Мы находим водную метафору в описании жизненных явлений, характеров и чувств. Среди персонажей мы можем встретить как динамичный водный тип главного героя, так и

уничижительно статичный тип Жаклин: «С ней можно было забыть о чувствах и барахтаться в луже удовлетворенно» [35]. Героем, находящимся вне воды и даже оскверняющим ее образ, является Эльджин – это угловатый интеллеktуал, неспособный к высоким чувствам собственник, формалист и носитель технического, «медицинского мышления» [35], проявление страсти которого «заключалось в том, чтобы летать в Шотландию и купаться там в овсяной каше, пока пара кельтских гейш убажала его пенис резиновой перчаткой» [35].

Вода как место и средство поиска любви является зеркалом самопознания, «водное зеркало особенно богато возможностями. Оно легко разруσιμο, – но ... быстро восстанавливает свои зеркальные свойства, оно обладает глубиной, ... и ориентирует мир в соответствии с оппозицией верх/низ, контаминируя члены этой оппозиции» [17; с. 10]. Вода может организовывать сюжетную композицию произведения, подчеркивая значимые события [28; с. 151]. Данную функцию в «Тайнописи плоти» выполняет дождь. Он сопровождает поворотные эпизоды, такие как разрыв с Жаклин или знакомство с Луизой, разделяя жизнь рассказчика на «до» и «после». В конце концов, вода включается в сферу бытия, сливая воедино внешние события и внутренние переживания. Рассказчик не может долго находиться в статике «удовлетворенности» [35], а посему новая влюбленность нагоняет на него живительные волны: «Луиза, позволь мне плыть к тебе по этим норовистым волнам. Пусть меня ободряет надежда святых в их утлых челнах» [35]. Ближе к финалу мы видим, насколько опасным может быть такое путешествие, когда герой, близкий к суицидальным мыслям, возвращается из океана внешнего мира промокшим до нитки, словно утопленник.

Жизнь андрогина позиционируется, по сути, как естественный, а оттого верный и здоровый способ жить. «Любовь принадлежит только сама себе ... Только любовь сильнее ваших желаний и страстей, и только она одна – защита от искушений» [35]. Ассоциируясь с природными



силами, любовь являет страсть, этот «бесконечный оргазм» [35], описываемый как экстатическое состояние. На протяжении романа повествователь часто размышляет о браке без любви как о болезненном состоянии человека, ведущем к деградации физического состояния и чувственных откровений.

Как и вода, она диалектична, и способна дать отдохновение: «Я чувствую себя в безопасности, как бывало в детстве, когда мне доводилось плавать на лодке». Автор рассматривает любовь не только как хтонического разрушителя интеллектуальной разумности и неестественного порядка в проявлении, например, брака, но и в качестве гармонизирующего начала, наделяя очищающей функцией церковного обряда, ограждающего от искушений. Подобная сакрализация встречается и в сопоставлении святых, путешествующих по морям, с человеком, ведомым приземленной любовью. Священный, но в то же время хаотический, выматывающий путь по бескрайним водам может нести и горе – тем, кто ограничит себя, опустит руки. Главный герой, уставший после многочисленных бесплодных связей, настолько радуется отдыху с Жаклин, что проявляет готовность остаться с ней, в «луже». Однако вскоре его находит Луиза, уже владеющая секретом их предназначенности. Пройдя путем проб и ошибок рассказчик сталкивается с биологически, природой predetermined парой, заключающей его долгий поиск: «Мне ничего не было о ней известно, и в то же время было известно все ... В тот вечер мне казалось, что мы всегда были здесь вместе с Луизой, что мы породнились с ней давным-давно» [35].

С точки зрения эволюционизма, которому косвенно отдается предпочтение в романе перед креационизмом, в воде зародилась сама жизнь. Наряду с непредсказуемой сферой повседневности и чувств вода разделяет с любовью также метафору живительной энергии, витальности. «Водопад течет сквозь ее волосы и грудь ... тело ее прозрачно ... нет никакой засухи. Нет никакой боли» [35], – описывается Луиза в

утешительной фантазии ее выздоровления. Разлука с любимой сливается с образом смерти и сухой могилы: «Земля тверда и суха. Оттуда любовь не возвратится» [35]. Человек в среднем на семьдесят процентов состоит из воды – из жизни, хаоса и покоя природы, ее естественных влечений. Мы видим, как предельная оторванность от нее, которая изображается в конце книги, резонирует с отчаянием потерянной любви героя. Поиск возлюбленной сопровождается нарастающей жарой и духотой. На начальных страницах романа вода и любовь связываются воедино во время описания засухи, которая ассоциируется с кризисом отношений влюбленных. Позднее она сменяется полным жизни и красоты «водным» воспоминанием о купании Луизы.

Решение героя бросить Луизу (практически единственное его волеизъявление, идущее не от чувства любви, а боязливых умозаключений) оказывается нелепой ошибкой разума, потому что желание спасти жизнь путем лишения любви в мире романа является противоречием, неестественной, а потому губительной формулой, которую и пытаются отчаянно нивелировать влюбленные герои, борясь со смертью – физической и духовной.

Вода в мире романа является комплексной, разноплановой метафорой и неразрывно связана с концепцией андрогинности. Она включается в мифопоэтический и естественно-научный контекст произведения, скрепляя его структурно-смысловые связи. Будучи проводником природной воли, вода раскрывает авторскую концепцию жизни и любви. Сама природа амбивалентна, а страсть, которую она внушает, не признает биполярного разделения, отчего человек–андрогин является лучшим ее проводником. Любовь рассматривается как водный концентрат витальности и осмысленности. Вне любви человека ожидает высыхание, духота, депрессия, деградация. Высшее же ее проявление сексуально и разгадывается в телесном коде, который считает «растворенный» в страсти герой. Как «водный» персонаж, он оценивает

объект влюбленности морскими аллегориями, а также пространственными границами и формами, которые должен изучить, преодолеть и заполнить. Не обремененный ни социальными, ни религиозными предубеждениями, он отменяет также самую древнюю, фундаментальную границу – пол. Гендерфлюидность, как и андрогинность, актуализируется как природный дар, который дает рассказчику исключительную гибкость реализации своего сексуального потенциала в поиске высшей формы любви.

#### 4.3 Статика и динамика как маркеры гендера в романе «Sexing the Cherry»

«Искал я танцовщицу, имени которой не знал, или искал я танцующую часть себя?» [56], – задается вопросом Иордан, герой романа «Sexing the Cherry», продолжая тему поиска андрогинности и любви как самосознания.

В центре сюжета два персонажа: Женщина-собака (Dog-woman) и Иордан (Jordan). Она – устрашающе огромное, грубое, бесполое на вид создание, которое живет в бедноте и воспитывает собачью свору, выставя на бой. Младенцем, плывущим по реке, она нашла Иордана и решила оставить себе, для него одного открыв тайники своей любви. Он – романтичный юноша, жаждущий странствий, одержимый ему самому непонятным поиском увиденной однажды танцовщицы. Приемная мать молчаливо любит и терпеливо ждет его из плаваний, не умея выразить свое чувство. А сын ищет любовь на далеких островах и в своих фантазиях, скитания по которым сливаются в одно фантазмагорическое путешествие.

В мире романа большую важность имеют оппозиции тяжесть/легкость и статика/текучесть. Легкость, текучесть ассоциируются как с земной вольностью, так и способностью духовного возвышения и любви, когда как тяжесть, напротив, сковывает, хоронит в земле, в статике. Предельная легкость реализуется в танце – буквальном и метафорическом.

В переносном смысле он обозначает гармоничную жизнь в свободном проявлении страсти. В буквальном же автор использует мистико-ритуальное и психологическое восприятие танца как опыта внетелесности, выхода на экстатическое состояние слияния с миром и природой.

«Я хотел бы всем телом почувствовать космос, пустой космос и точки света. Так, должно быть, чувствуют себя танцоры, танцоры и акробаты, пусть на секунду – чувствуют свободу» [56]. Танец в измерении романа является путем вверх и накладывается на световую образность. В английском языке для слов «свет» и «легкий» одна омоформа «light», что дает автору простор для словесной игры и семантического совмещения. Танец несет в себе возможность присоединиться к звездам, «точкам света в пустоте», иными словами, к внутреннему просветлению и свободе. «Натюрморт есть танцующая жизнь. Танцующая жизнь света» [56], – описывается суть игры светотени в живописи. Внешний мир находится в гармонии «танцующего света», с которым можно сонастроиться посредством танца.

Пределная легкость выражена в Фортунате – танцовщице, которую ищет Иордан. Она способна перерезать над собой веревку, по которой забиралась, и успеть вновь завязать узлом обрезки, так и не упав: «Ветра держали ее» [56]. Ее танец считается самым искусным, потому как замещает все потребности освобождающим разум движением.

Тяжесть и статика представлены социальными условностями, рациональным порядком, отсутствием любви или неспособностью ее выразить. История двенадцати принцесс, каждая из которых была «танцовщицей» рассказывает о том, как их легкость позволяла им летать в чудесную страну непрерывных танцев. Однако однажды двенадцать принцев проследили за ними и поймали, приковав к земле посредством брачных уз. Никто из принцесс не любил своих мужей, а потому каждая из них сбежала от своего супруга или убила его, дабы вырваться на свободу к

настоящей любви. Уинтерсон продолжает тему искусственности брака, придавая оттенок патриархальной власти.

Как можно заметить, рассмотренные нами оппозиции так же проецируются на дихотомию мужского и женского начал. Особенно ярко она проявляется в главных героях, которые являются андрогинными персонажами.

Женщина-собака назвала приемного сына Иордан, потому что желала ему свободы: «Но я хотела дать ему речное имя, имя, ни к чему не привязанное, как ни к чему не привязаны воды» [56]. Как и в случае с «Тайнописью плоти», водная метафора здесь не случайна. Она играет огромную роль в жизни Иордана, который, повзрослев, путешествовал морем в поисках танцовщицы, в которую однажды влюбился.

Внешнее и внутреннее странствие героя переплетается в реалистических и фантастических эпизодах. «...Каждое путешествие в неизведанное хранит другое путешествие, скрытое в его линиях» [56], – автор сливает воедино физические скитания и духовные искания, которые ведутся на полях воображения.

Иордан легок на подъем, обладает чуткостью и способностью к сочувствию, что не соответствует чертам маскулинности. В своем творчестве авторы часто прибегают к взгляду безумца как к взгляду истины, глазам, которые смотрят в душу. Так, девушка, запертая в башне, при виде Иордана говорит, что он очень похож на ее сестру. Однако это еще не делает его совершенно андрогинным, потому как герой только идет к цельности путем познания свободы и противоположного пола.

Тайно проживая в борделе, он носит женскую одежду, вливается в женскую среду, которая открывает ему принципиально иное мышление: «Я заметил, что у женщин свой язык. Язык, которые полагается не на мужские конструкции, но строится вздохами и эмоциями и использует обычные слова как кодовые – означающие что-то другое. В своей юбке я был путешественником в чужой стране» [56]. Произведение берется

оспорить Джона Донна, говоря, что сердца людские – это все-таки острова. Путешествие в чужой мир дается тяжело, но всегда является познанием человеческой сущности: «Я встретил много людей, кто, стремясь освободиться от бремени своего гендера, переодевался из мужчины в женщину и из женщины в мужчину. После опыта в загоне для проституток я решил на время остаться женщиной и устроился работать в рыбную лавку» [56]. Биологический пол характеризуется Иорданом как «бремя», причем сам он предпочитает временно сбросить этот груз. В ходе путешествий он раскрывает для себя женственность с новой стороны, одновременно развивая ее внутри себя.

Но герой терпит поражение: он понимает, что все это время бежал от себя, в поисках того, кто его спасет. Духовное путешествие не поспевает за физическим, и танцовщица, Фортуната, становится для него объектом любви, а не внутренним источником женственности: «Я заметил женщину, чье лицо было морским путешествием» [56]. Обладание ею, воссоединение, кажется ему, избавит его от чувства неполноценности, но танцовщица, самодостаточная в экстатике танца, отказывается. Ей незачем покидать остров, чтобы отправиться в путешествие. Любовь к ней, к легкости женственной сущности не трансформируется во внутреннюю легкость Иордана.

Женщина-собака, в свою очередь, внешне противопоставляется женской легкости. Она дарит Иордану медальон с надписью: «Помни скалу, из которой ты высечен, и яму, из которой выкопан» [56]. Тяжеловесное создание, она прикована к своей земле, собакам и лачуге так же, как задавлены материнская любовь и сердечная мудрость ее грузным характером.

Иордан отмечает, что она молчалива, как молчалив мужчина. Ее двойственность проявляется и в грубой внешности: «Мой нос плосок, мои брови тяжелы. У меня только несколько зубов, но те едва видны – почерневшие и сломанные. В детстве у меня была оспа, и пещеры на моем

лице годятся для блошиных жилищ. Но у меня ладные голубые глаза, которые видят в темноте» [56]. Под невзрачной оболочкой кроется по-своему чистая, наивная душа, которую выдают глаза, красивое пение и непорочность.

Кроме материнской любви, она не знала иной, но ее вспоминает как нечто волшебное: отцу своей тяжестью она сломала колени, но мать могла усадить ее на спину и пронести многие мили. «Ходили толки о колдовстве, но что может быть сильнее любви?» [56], – любовь все делает легким. Чувства героини к сыну чисты и глубоки, но она не способна их выразить или реализовать, как и любовь вообще. Как мать она дает ему любовь без присвоения: молча отпускает Иордана и молча ждет его, вращая в родную землю. Любовь внутри нее непоколебима, но проклятие в том, что она наглухо запечатана в грубом мясе. Нежность задавлена громадой тела и потому живет лишь глубоко внутри. Недаром автор ассоциирует данного персонажа со своей матерью, портрет которой нам дается в «Зачем быть счастливой, если можно быть нормальной?». Она пишет, что великанша страдает оттого, что слишком огромна для своего мира. «Бог больше, как моя мать...» [56], – дает сравнение ее подавляющего размера Иордан. Только Бога ввиду его громады любить легко, а вот героиню полюбить никто не может: «Я слишком велика для любви. Никто, мужчина или женщина, никогда не посмеет подойти ко мне. Они боятся взбираться на горы» [56]. А потому она навсегда теряет ту легкость, которыми наделяла ее когда-то любовь матери.

Женщина-собака по-мужски воинственна и способна проявлять любовь не через гармонию и мир, но через хаос и насилие. Тогда ее любовь становится революционна, а не эволюционна, она разрушает, а не созидает. Любить короля и Отечество для героини означает ненавидеть врагов, вырывать глаза всем, кто против, душить и казнить соперников.

Поиск женственности Иорданом переплетается с идеей недополученной материнской любви, которую герой пытается

компенсировать пониманием женщин и возвращением женской, «танцующей» части себя. Он бежит не только из родных земель, но и от непонимания матери, в которой «теряется», потому что она больше и сильнее него [56].

Легкая, чистая и любящая душа Женщины-собаки, заточенная в тяжеловесном, мужеподобном теле не способна выразить любовь к мальчику. Иордан, имея тонкую, наблюдательную натуру, ищет женское начало и теплоту взаимопонимания в другом месте: «Я часто ловлю на себе ее взгляд, будто она никогда раньше меня не видела; казалось, она изучала меня. Я думаю, она любит меня, но не знаю наверняка. Она не скажет» [56].

Мы можем заметить параллель с автобиографией Джанет Уинтерсон. Ожидавшая мальчика, ее мать растерялась, когда Бог наградил девочкой. Маленькая Джанет видела в матери больше мужественности, чем в отце, но настоящей любви, тем не менее, не получала ни от одного родителя, ни от другого. Она не стала ни любящим сыном, ни верной подругой для миссис Уинтерсон, в результате чего та превратилась в замкнутого от всего мира тирана. А сама дочка вынуждена была компенсировать отсутствие любви вне семьи, что отразилось в ее творчестве в мотивах бегства и поиска.

История Иордана и его приемной матери так же трагична и полна недопонимания: как между людьми, так и внутри каждого из них. Но в «Sexing the cherry» автор добавляет фантастический элемент, прибегая к приему двойничества – герои оказываются грезами или прошлыми жизнями современных людей. Однако у двойников есть надежда на преодоление своих внутренних проблем. Судьба сводит мужественную защитницу природы и рефлексирующего моряка. Джанет Уинтерсон дает им второй шанс на воссоединение, пусть уже в качестве пары.

Концепция андрогинности в романе выражена через характеристику внутреннего дисбаланса мужского и женского начал, которые стремятся к



слиянию, но не могут преодолеть противоречий. Тяжеловесная женщина и «легкий» мужчина демонстрируют две половины одного целого, замкнувшиеся друг от друга. Противоположное начало в каждом из них не уравновешено, а потому уничтожает их: Женщина-собака огрубела в одинокой неподвижности, а Иордан провалил поиски танцующей части себя. «Я хотел, чтобы она попросила меня остаться так же, как я хочу, чтобы меня попросила об этом Фортуната. Почему они не просят?» – Приемная мать молчит, и не может стать якорем для Иордана, а он не может воскресить ее легкость своей любовью.

Андрогинность как духовная целостность и союз людей остается недостижимой в рамках сюжета. Однако дело не столько в мужском и женском началах, сколько в динамике любовного поиска. Джанет Уинтерсон говорит нам, что определять пол вишни – занятие пустое. «Пусть природа сношается, как ей угодно» [56], – говорит Женщина-собака о посаженном деревце вишни. Поддерживается традиционная для автора тема естественности любви и жизни без границ, ярлыков и условностей, только в центре истории любовь не Иордана к Фортунате, а невысказанное чувство между случайными матерью и сыном, потерявшими сексуальные и жизненные ориентиры.

#### 4.4 Компенсаторная концепция гендерных поисков в романе «Пьеса для трех голосов и сводни»

Роман Джанет Уинтерсон «Пьеса для трех голосов и сводни. Искусство и ложь» является примером построения концепции андрогинности за счет компенсаторного синтезирования персонажей, чья внутренняя сексуальность находится в дисбалансе.

В произведении три главных героя, названные автором в честь известных людей: Гендель, Пикассо и Сапфо. Они являются примерами мировосприятия через призму отдельных видов искусства: музыки,

живописи и поэзии. Размышления и поступки каждого из них сосредоточены на противопоставлении присвоенной им сферы с тем, что по Уинтерсон является ложью: «Капитализация красоты и всего естественного – убийство. Прогресс не морально-нравственный, а только технический, не для счастья, а для контроля и войны» [38]. Замена яркого жизненного опыта на механистичное существование коррелирует с оппозицией искреннего творческого порыва, эстетического переживания и повседневного потребления безжизненных копий.

Открывает повествование Гендель. Он хирург-онколог и бывший священник, что сразу дает нам представление о стремлении героя к исцелению тел и душ. В нем пытаются ужиться строго научное, рациональное мышление с иррациональной, религиозной парадигматикой. Пытаясь совместить оба начала, он мистифицирует медицину, видя в ней таинство проникновения в тело, находя это вторжение загадочным на многих уровнях: сексуальном, созерцательном, вплоть до нахождения в человеке Бога.

Что характерно, Эстор А. пишет о том, что способность проникать внутрь, в душу людей и явлений присуща в творчестве Уинтерсон женскому началу [49, с. 159]. Однако Гендель классифицируется ей как строго маскулинный «научный» герой, чей взгляд внутрь бесчувственен. Здесь мы вынуждены будем не согласиться. Исследователь ставит Генделя в один ряд с учеными Эльджином и Джованни, но авторская позиция по ним резко разнится. Если судьба последних двоих расходится с женскими персонажами и блекнет на фоне позитивного финала, то Гендель оканчивает сюжетный путь вместе с женщинами. Верно, с одной стороны, что хирург компенсирует отсутствие женщин в своей жизни тем, что видит их на осмотре и операционном столе, получает над ними власть. Он чужд сексу, а потому единственный способ проникнуть в женское тело – холодом стали и профессиональных рук. С другой же, он мучается жаждой чувств и, всматриваясь в тело женщины в кабинете и в душу – в

исповедальне, ищет свои потерянные страсти. Это указывает на феминный потенциал героя, когда-то им потерянный.

Заинтересованность внутренним миром человека вызвана, в том числе, экзистенциальными проблемами в пуританской жизни самого Генделя: «Я знаю: все, чем я стал, все, что я значу, ничего не стоит» [38]. Духовная опора в виде церкви рушится, лишаясь в его глазах учения Христа о высшей любви – церковь становится ложью. Рациональная опора в виде сухой медицины становится все более сомнительным укрытием от несомненного влечения к женщинам, к земной любви. Сексуальная подавленность героя разрушает его холодный мир, в котором он, слишком чувствительный, прячется от чувственности. Социум и культуру он признает прогнившими, так как признаки социальной успешности в виде работы, приятелей, любовницы видятся ему лишь защитой от осознания собственного несовершенства. Совершенство же заключается в идее внутренней самодостаточности, противостоящей культуре потребления: «Мир мертвецов голодает по чувствам, но должен быть какой-то иной способ насытиться» [38].

Кризис сталкивает его с главной проблемой своей жизни: «Апатии. От греческого “а патос”. Нехватка чувства. Но разве мы не знаем, что достаточно найти подходящего парня или подходящую девушку, и чувства будут твоими?» [38]. Апатия становится «преступлением против себя» и главным грехом Генделя. Он не желал размениваться на интрижки, прятался от любви, от книг, картин и даже музыки, но главное: «...от близости ее лица».

Будучи кастрированным в юности влюбленным в него кардиналом, герой замкнулся от женщин, возвращая в себе идею самодостаточной андрогинности: «Женщина была сделана из мужчины. Почему бы не вернуть ее обратно? Верните мужчине его женственность, и проблема Женщины исчезнет. Совершенный человек. Мужчина и Женщина одновременно, каким Господь и создал изначально» [38]. Сам кардинал,

имея слабость к кастратам, проповедовал андрогинность Христа. Гендель вспоминал воспевание ими еретического андрогина: «Мы плавали в гондоле от церкви к церкви, принося по обету дары Мадонне, нашей Мадонне, Мадонне Матки и Фаллоса, женщине-мальчику, которой не требовался мужчина, чтобы достичь совершенства» [38]. Андрогинность для них была ангелоподобна, а кастрация сравнивалась с магическим преобразованием.

Безусловно сексуальная несостоятельность в традиционном смысле травмировала его. Как эхо этого превращения можно рассматривать профессию Генделя. Хирург вырезал больную грудь женщинам, маскулинизируя их, символически обращая в андрогинов, как когда-то посредством операции был обращен сам.

Именно соматический недостаток остановил героя на пороге любви к девушке и замкнул на поиске внутренней холодной гармонии. Но андрогинный персонаж по Уинтерсон, как мы знаем, не исключает чувственности, напротив, его достоинство в том, что он является наилучшим проводником страсти. Замкнутость Генделя привела к гибели эмоций, к парадоксально противоположному результату: сделал его человеком холодных размышлений. Лишь половиной совершенного андрогина.

Для дальнейшего анализа необходимо отметить ключевую роль в романе света и богатого спектра желтого цвета. Они наделяются большим количеством позитивных значений, создавая мощный символический мотив произведения. Среди смыслового наполнения можно отметить: обновление, перерождение, искусство (истина), любовь, естественность.

Свет способен расплываться, наполняя собою все вокруг. Пронизывая насквозь людей, он демонстрирует способность проникать в запретное. Умеет принимать вид предметов, становясь опорой. Он ассоциируется с золотом, говоря о хранимом в себе богатстве. Автор

тяготеет к алхимической образности, поэтому мы можем смело говорить о золоте как о символе духовного просветления.

Источникам света могут быть естественные явления мира, такие как дождь или солнце, но еще люди, книги, слово, музыка, цвет. Чаще всего они являются проводниками истины и любви в мир романа.

В качестве движущей силы персонажей действуют разного рода цвето-световые явления. Поворотный момент жизни Генделя знаменуется солнечным откровением: «С небес – отвесное копьё света в своем ложе. Точно нацеленный свет и темное сердце. Свет, покоящийся на сердце. Световая хирургия остановки сердца» [38]. Мертвые чувства оживают посредством солнечного луча, давая герою порыв для перерождения. Что характерно, мы встречаем знакомое по «Sexing the Cherry» описание: «Я сделан из света, из пустоты и световых точек; атомная структура, казалось бы, твердого тела» [38]. Преемственный образ дополняется в духе героя научным лексиконом.

Предсказуемо важную роль цвет и свет играют в сюжетной линии молодой художницы Пикассо. Мусатова Е. В. отмечает важность «цветовой структуры» романа и выделяет значимость красного для образа Пикассо – цвета, означающего страсть [21; с. 78]. Героиня имеет схожие условия нахождения в искусственном, мертвом мире, но во многом является противоположностью Генделя.

Девушка живет с семьей, в которой регулярно подвергается сексуальному насилию со стороны брата под безразличным взглядом отца и легкомысленным неверием матери. Рождение Пикассо описано через световые образы, славящие появление новой жизни, однако родилась она в «черно-белой», как комнаты родителей, семье, пораженной бесчувствием, ложью, развратом и страхом: «...”пока Смерть не разлучит нас”. И Смерть их разлучала – смерть чувств, красоты, всего, кроме самых банальных удовольствий. Вскоре они умирали друг для друга и винили друг друга в скуке, одной на двоих» [38]. Творческая сущность свободолобивой

художницы, которая учится видеть предметы без примеси себя, противопоставляется отцу – «знатоку» живописи, чья любовь к искусству выразилась в заказе пятидесяти пяти портретов себя. Настоящее искусство исключает эгоизм.

Творчество становится ключом к свободе, а краски проливаются истиной на лживый черно-белый мир. Когда Пикассо пишет, семью снятся беспокойные, красочные сны, а мать выкрикивает имя давнего любовника. Силы для самовыражения и преобразования своего мира ей дает солнечный свет: оно вдохновляет девушку разрисовать свое тело, превратить краски в воинственный наряд, изобразив таким образом настоящую себя. «Автопортрет», – будто одержимая, показывается она родителям.

Стоит отметить, что настоящее имя Пикассо – София Гамильтон. Мы видим аллюзию на уже знакомую леди Гамильтон, что готова была за любовью плыть по любым морям. Но важнее имя девушки. София, или премудрость, в соответствии с гностиками являлась душой мира и духовным началом каждого человека. Перелицовка концепции ее падения есть во многих учениях, но, как правило, они сходятся в том, что материя есть зло, в котором заключено добро в виде падших ангелов/душ/Софии. Мы помним, что Уинтерсон обожествляет, сакрализует природу, наделяя высшим духовным началом, так что под злом материи в контексте ее творчества следует понимать мир, сотворенный человеком. Искусственный мир, сковывающий душу. Именно из него и пытается сбежать художница.

Путеводным солнцем становится Сапфо, которая спасает девушку от смерти после попытки убийства отцом: «Надо мной склонилось лицо, а в нем – солнце. Меня убеждал голос, а в нем – море. Вода жизни на сухую почву. Солнце на промерзлую землю. Прикоснись ко мне: Твоя рука – посланец твоего сердца» [38]. Сапфо источает свет, который передается девушке посредством влюбленности и позволяет сделать рывок прочь из

дома. Мы можем отметить мотив бегства от семьи, повторяющий жизненные события автора – от непонимания, физического и психологического насилия.

Отец считает увлечение Пикассо следствием избытка тестостерона, так как живопись – мужское занятие. Это явно осуждаемая патриархальная позиция, но можно отметить, что творчество девушки действительно имеет маскулинный оттенок, потому что оно не просто чувственно, а агрессивно. Это буйство, бунт и война. Ее краски яркие и яростны, что вторит сердцу, в котором бурлят требующие жизни чувства.

Наряду с этим, однако, чувственная женственность героини усиливается алхимической символикой. В романе присутствует параллелизм давней возлюбленной Сапфо Софии с Пикассо. Она становится для поэтессы реинкарнацией подруги, которая связывается с образами луны и белой розы: «...она сравнила луну с розой. Со времен Возрождения розы красны, но ей-то что? Она несла белые розы, не красные» [38]. Ключом к добыче философского камня является таинство создания алхимического андрогина, так называемого «ребиса». Он является аллегорией на результат соединения мужского элемента – серы, и женского – ртути. Первый ассоциируется с солнцем и красной розой, когда как второму соответствует луна и роза белая. Герметическая образность дополнительно указывает на причастность персонажей к воссозданию андрогина и обогащает портрет героини атрибутами женственности. Пикассо, таким образом, становится второй половиной совершенного андрогина.

Когда София сбегает из дома, Гендель, делая первые шаги против апатии, проявляет сочувствие к ней и предлагает довести до вокзала. И вот вместе они едут в поезде, затопленном светом – к переменам, к перерождению. Впереди море, которое в творчестве Джанет Уинтерсон обозначает мир, и оно черно. Но на него падают выкрашенные до

желтизны солнцем капли дождя – надежда на нечто истинное в мире, полном лжи.

Рассмотрим ближе пару данных героев, чтобы развеять все сомнения об их неразрывном противопоставлении и частичном двойничестве. Оба героя ясно видят фальшь мира, и помогает им в этом искусство: прекрасный слух Генделя и чуткий к цветам взгляд Пикассо. Над обоими в детстве (или с детства) совершалось сексуальное насилие, которое внесло дисбаланс в их развитие. Хирург после этого физически чужд интимной близости, а художница не просто лишилась желания, но сублимировала его – страсть ее может проявляться только через творчество.

У героев довольно любопытные фобии. Гендель болен гидрофобией (боязнь воды), когда как у Пикассо пантофобия (навязчивая боязнь того, что что-то может произойти). По Уинтерсон, как мы уже заметили, море является аллегорией на событийный хаос мира. Вода и есть жизнь. Девушка размышляет в одном из эпизодов над вопросом, что лучше: жить в сухости или намокнуть? Это равносильно выбору между статикой и динамикой жизни. Как вывод, между фобиями персонажей можно поставить знак равенства, упростив до страха перед изменениями. Преодолеть его им помог свет, любовь и искусство, что так же родственны.

Женственный мужчина и мужественная девушка претворяют формулу андрогинности. Отрекшаяся от чувств рациональность сливается с безграничной чувственностью иррационального.

Вторят нашей версии о совершенном андрогине, разбитом на двух людей, мемуары Долл Снирпис, эпизоды которых встречаются в романе. По сюжету бесстыжая и порочная гуляка Долл влюбляется в молодого ученого Руджеро, который терпеть не может женский нрав. Все ее попытки соблазнить красавца заканчиваются классическим эпизодом с переодеванием. Он оказывается геем, который одевается в женщину, а она облачается в мужчину, чтобы его заполучить.



Вульгарно-комедийная развязка демонстрирует нам знакомую формулу: пассивный, женственный мужчина вступает в союз с пробивной, маскулинной женщиной.

Мы разобрали андрогинность на уровне соматическом, психологическом и союза двух людей, однако роман также демонстрирует дихотомию в плоскости искусства, что ведет нас к третьей героине – Сапфо.

Размышления Сапфо содержат метафизический концентрат произведения, который высится над всем происходящим. «Автобиографий не бывает, есть лишь искусство и ложь» [38], – провозглашает она девиз романа. Пока мы наблюдаем искания Генделя и Пикассо, поэтесса смело заявляет: «Самое страшное современное зло – потеря Личности, за ним идет потеря сексуальности» [38]. Экзистенциальные искания неразрывно связаны с кризисом сексуальности, так как любовь, внешняя и внутренняя, по Уинтерсон неотделима как от самоопределения человека, так и от истины вообще.

«Крылатое слово, Гермес, бог Красноречия и Воров; а если по-римски – Меркурий ... Мужское сверло в женском ложе, искусство добывания огня – вихрем палочки в камне. Слово, добытое из огня, огонь – из слова, Сапфо, 600 до Р. Х.; или лучше звать ее Гермафродитом? Мальчик-дочь, девочка-сын, мужское сверло в женском ложе, родившийся из ночи похоти Гермеса и Афродиты. Мальчик-дочь, девочка-сын, союз языка и страсти» [38]. Сапфо бисексуальна, как и сущность поэзии, которая – мы вспоминаем высказывание Вирджинии Вулф – по настоящему открывается только андрогинному творцу. Слово ассоциируется с мужским началом, оплодотворяющим разум поэтессы, рождая своеобразный гермафродитизм искусства.

«Слово и поцелуй – одно. Язык – это секс? Произнеси мое имя – и произнесешь секс» [38]. Слово, как упоминает Сапфо, сотворило мир. То был Логос, разум, создавший все сущее, включая материю. Гендель, в

свою очередь, отмечает: «Язык, музыкальная структура, цвет и линия для меня – модель дисциплины...» [38]. Язык рассматривается не как строго лингвистическая структура, но как набор символов. Символ имеет созидательную силу, будь это нотное письмо или палитра живописца.

Человек сплетается в страсти духом своим со словом (нотой, краской) и создает язык любви, саму любовь и высшее проявление жизни – искусство. Еще в Орландо мы сталкивались с концепцией андрогинности на примере союза слова и природы. Джанет Уинтерсон берет ту же формулу, чтобы утвердить двойственную сущность творчества и человеческой любви как искусства: «Влюбляться: Искусство или наука?» [38]. На самом деле, здесь, где одно слово венчается заглавной буквой, нет вопроса.

Сапфо говорит о том, что поэт и слово оживляют друг друга «рот в рот». Тем же она вспоминала отношения со своей возлюбленной Софией. Их любовь была мудростью тела, природы и София одухотворяла их союз. «Люби мои слова, а не смертное тело» [38], – говорила Сапфо. В мире романа это равносильно, однако материя умирает, а искусство вечно. Настойчивые размышления поэтессы о времени, которое уничтожило ее личность, заместило ее искусство ложью, приводят к выводу, что именно слово и язык – вне времени, а любовь, как свет – проходит его насквозь.

Световая образность обволакивает искусство. Недаром у Уинтерсон любовь преодолевает многие века – так же, как книга. Рукопись источает свет посредством слов: «Книга; невероятная, неправдоподобная, бесценная, оберег от времени, обретение и воспоминание. Книга. Написанное слово. Напечатанное слово. Слово освещенное. Слово-маяк. Слово, высеченное в камне и вознесенное над морем ... Слово, связывающее душу. Слово, прядущее нить сквозь время. Слово красным и золотом. Слово в человеческой форме, Божественное» [38].

Рукопись о курьезной влюбленности Долл и Руджеро отражается в Генделе и Пикассо, несет любовь сквозь время и равняется любви.

Поэтому Сапфо спасает молодую художницу – несмотря на прошедшие тысячелетия, она узнает в ней свою Софию: «Время прошло и забрало ее с собой в свой поезд» [38]. Можно подумать, что герои, едущие в залитом солнцем вагоне, на самом деле умерли. Но если даже так, то слово и любовь сделали их вечными, вневременными.

В данном романе Джанет Уинтерсон выстраивает многослойную иерархию образов, чтобы сплести воедино сексуальность и искусство. Концепция андрогинности используется как характеристика высшего достижения в сферах любви и творчества.

#### 4.5 A Gut Symmetries: Физико-алхимический «ключ» к любовному треугольнику и становление андрогинности

«Пересечения внутреннего и внешнего, различные миры, символические пространства и личные координаты – вот что я пыталась сделать основой своего творчества» (36). Мы уже сталкивались с тем, как Джанет Уинтерсон сексуализирует обобщенные понятия, символы и образы, перекладывая дихотомию мужского и женского начал на новые смысловые сферы. В данном процессе могут быть задействованы мифологические, в том числе и религиозные, образы, алхимический символизм и научные концепции.

«Пьеса для трех голосов и сводни. Искусство и ложь» содержит переплетение герметической образности, в которой, например, можно обнаружить сложную цепочку превращений: «Крылатое слово, Гермес, бог Красноречия и Воров; а если по-римски – Меркурий. Стремительное слово в крылатых сандалиях, что училось ворожке у Фрии на горе Парнас. Слово среди гальки в пруду. Мужское сверло в женском ложе, искусство добывания огня – вихрем палочки в камне. Слово, добытое из огня, огонь – из слова, Сапфо, 600 до Р. Х.; или лучше звать ее Гермафродитом? Мальчик-дочь, девочка-сын, мужское сверло в женском ложе, родившийся

из ночи похоти Гермеса и Афродиты. Мальчик-дочь, девочка-сын, союз языка и страсти» [38].

Так, древнегреческий Гермес отсылает не только к мужскому началу, но и к Гермесу Трисмегисту, основателю алхимии. Алхимический подтекст подтверждается переходом к древнеримскому аналогу божества – Меркурию. «Стремительное слово» становится таковым не только вследствие крылатых сандалий бога, но и потому, что «mercury» переводится как «ртуть», которая ассоциируется с быстротой, текучестью и женским началом. После таких метаморфоз совершенно неудивителен переход к мифу о Гермафродите, чья двойственная участь была уготована ему задолго до встречи с нимфой. Джанет Уинтерсон ловко жонглирует образами, за один абзац выстраивая многослойную смысловую конструкцию, охватывающую несколько образных систем.

Использование алхимии свойственно ее творчеству даже в рамках детского фэнтези. В ее работе «Battle of the Sun» («Битва солнца», 2009) описывается злобный андрогин, наполовину женщина, наполовину мужчина, сохранившие обе личности, которые не особо ладят: «Эмоции на каждой половине лица жили не в согласии» [58; с. 37]. Он был рожден в пробирке гармоничным, но затем, когда ополчился против злого Магуса, был рассечен надвое и криво собран заново. Такая слитная разъединенность привела к психическому расстройству, которое маниакально требовало все разделять и разрезать. Автор подчеркивает, что новая форма ущербна как визуально, так и сущностно. Она разводит алхимического андрогина как естественное, гармоничное и доброе существо, и искусственного, хирургически созданного, который потерял изначальную гармонию, обратившись ко злу.

Дополняя ранее данные характеристики воплощения андрогинности – Вилланель в «Страсти», стоит отметить, что Вилланель связывается с мифо-религиозным образом андрогинного Христа, посредством которого Уинтерсон сакрализует природу. По-прежнему важным проводником

женщины в мире Уинтерсон является луна: «Но тут между облаками появилась луна, полная луна, и я подумала о своей матери ... Я неторопливо развязала шнурки, ослабила их и сбросила сапоги. Между пальцами ног светились мои собственные луны. Бледные и непрозрачные» [34]. Лунная метафора накладывается на перепонки – чисто мужской атрибут, что подчеркивает андрогинность героини.

В произведении «Хозяйство света» («Lighthouse Keeping», 2004) так же используется алхимическая символика, но уже независимо от идеи андрогина. Девушка по имени Сильвер (от англ. silver – серебро) постоянно находится в окружении серебра: у нее есть набор серебристых блокнотов, серебряная машина и заветную дверь в детство она открывает серебряным ключом. Этот металл так же ассоциируется с женским началом, а в английском языке близок к ртути (quicksilver – быстрое серебро). Помимо этого, героиня «чувствует» луну и всю жизнь учится владеть светом – умением рассказывать истории и любить. Свет вновь связывается со словом, книгой и любовью: «Свет был сильным, как любовная связь» и «Я подумала о тебе на Гидре – о тебе сильной, как солнечный свет...» [37]. В финале сюжета она обретает возлюбленную и примиряется с прошлым, в результате чего жизнь ее приходит к гармонии через герметический образ: «Я вытянула руки и держала палое солнце в одной, восходящую луну в другой, мои золото и серебро, мой дар от жизни. Мой дар жизни» [37]. В отсутствие полового человеческого фактора, сохраняется формула, по которой находится дар гармоничного существования.

В романе «A Gut Symmetries» (1997) поверх мистической и алхимической плоскостей симметрично надстраивается теория квантовой физики.

Уже названием автор задает специфический ракурс своего повествования, ориентируя нас на несколько областей знания и естественных наук. «A Gut Symmetries» – непереводаемая игра слов,

отражающая «симметрию кишечника» и вымышленную теорию о существовании симметричного нашему миру. Дополнительно следует отметить вплетение понятия Бога, ведь «GUT» является омофоном к слову «God» (Бог), что добавляет в дискурс романа религиозный оттенок, близкий литератору. Из интервью с Джанет Уинтерсон мы узнаем авторское определение «GUT»: «ТВО означает «Теория Великого Объединения» – теория всего, что жаждет открыть наука – и еще это кишки как инстинкт в них, чувство, которое ведет нас к чему-то большему, нежели мы можем принять. Симметрия, что ж, это поиск идеальной параллельной Вселенной, похожей на нашу, но лишенную проблем. Я полагаю, это то, чего мы ищем, когда влюбляемся...» [51]. Автор сразу задает темы и сферу, в которой они будут рассматриваться: стремление к идеалу и любви исследуются с точки зрения науки.

Сразу стоит уточнить, что под «инстинктом» следует понимать семантическую преемственность английского выражения «I feel it in my guts» (Кишками чувствую), что означает действие некой физической, а иногда мистической интуиции. Для нас сразу обозначается вторая сфера исследования, обратная научной – мистическая. Таким образом создается и параллельное движение смыслов в двух плоскостях, и одна из главных оппозиций романа, выраженная в рациональном подходе к познанию и иррациональном. На примере героини Элис двойственность обретает присущее человеку диалектическое звучание, так как она идентифицирует себя как нечто находящееся между «кишками» и «ртом/головой». Она находится в неуверенном равновесии: «I was the visceral place between mouth and bowel, the region of suggestion and rumination ... This is story is a journey through the thinking GUT» (Я была пространством между ртом и кишечником, областью пищеварения и размышления ... Эта история – путешествие через мыслящие кишки) [57]. Мы намеренно привели оба варианта, чтобы подчеркнуть использование «GUT» в виде аббревиатуры.

Нам заранее намекают, что ключом к Великому Объединению является синтез мышления и интуиции.

С первых же страниц произведение задает тему дуальности всего сущего. Элис размышляет об «одержимости» человека ощущением и идеей разделенного. Приводится цепочка пар, среди которых мы можем увидеть близнецов: «Потерянный “Я”, другая половина, возврат к завершенности» [57]. И рядом, симметричная идее двойничества, пара мужское и женского: «Объединение единой плоти» [57]. Концепция андрогинности, наряду с другими оппозициями, находит многогранное выражение в романе и играет в нем важную роль.

Джанет Уинтерсон выбрала три основные смысловые системы для интерпретации своих идей и движения сюжета: квантовая физика, алхимия и Таро. Рассмотрим масштабный параллелизм первых двух, так как третья используется более локально, даже окказионально.

Нам рассказывается о предположении физиков насчет появления рая и ада – будто бы это просто два измерения, бывшие когда-то одним. Ученый по имени Джов (сокращенно от Джованни) разрабатывает ТВО (Теория великого объединения), в соответствии с которой наша Вселенная трех измерений может слиться с «сестринской» Вселенной и стать идеальной, живущей в условиях десяти измерений. Ключом к объединению является повышение температуры.

Данная теория перекликается с главной движущей силой алхимического процесса – нагреванием. В тексте упоминается Парацельс, которого из-за внешности часто путали с женщиной. Андрогинный алхимик, как и любой другой настоящий адепт, желал посредством философского камня не добыть золото, а изменить мир, потому как таинство это предполагало открытие высшей истины и силы, трансформирующей все сущее, что перекликается с ТВО: «Чудо Единства, которое искали алхимики, не так уж далеко от юной теории гиперпространства...» [57]. Как пишет Рабинович В. Л.: «Философское

яйцо, один из главных символов алхимиков, – это вселенная, представляющая Вселенной для всех, всеобщим мирозданием» [26].

Материя алхимии и энергия космоса, в соответствии с романом, подчиняются одним законам, хоть и находятся в оппозиции. Тела людей непрерывно преобразуются в цикле жизни и смерти, а души их присоединяются к энергетическим процессам космоса. Однако автор намеренно разводит тело и душу, потому как искомое алхимией духовное золото и наглядный результат никогда не сходились – материя обманывала ожидания адептов.

Обратимся к героям романа и участникам Великого деяния.

Стелла – наполовину еврейка, наполовину немка, сплав мистического и рационального, в большей степени подпала под влияние семитского отца. Он описал дочери картину мира в трех слова, которые звучат мотивом всей ее жизни: «Тени, знаки, чудеса» [57].

Она писательница, боится мира, но умеет вглядываться в его тени, разгадывая знаки колодой Таро. В позвоночнике она с рождения носит, как источник внутреннего света, бриллиант – ее мать проглотила горсть камней на ранних сроках беременности. Брак с физиком Джованни стал для нее во многом спасительным, потому как ограждал от пугающего моря жизни. Бушующие дебри упорядочивались рациональным складом ученого мужа.

Героиня, однако, описывает их союз как социальный «трофей», в котором обесценились человеческие отношения. Он ей изменял, подавлял ее (их одинаковые по смыслу сны означали для нее – унижение, для него – развлечение), хотя характером Стелла была, как ее описывала Элис, «королевой евреев из рода Давида» [57].

Мотивом Джованни автор избрал оперу «Дон Жуан», что несколько раз звучит в сюжете. Он циничный атеист и манипулятор, который из скуки решил вывести в свет свою измену, чтобы расшевелить жену.



Посмотреть, что все участники интриги будут делать. Недаром Элис замечает, что три – маскулинное число.

Он чувствует свое интеллектуальное превосходство и распространяет в качестве власти на другие сферы: «Для меня нормально иметь любовницу. Но для жены? Невозможно!» [57]. В глазах матери он «Покоритель Богов», что вполне отражает эго персонажа. Тем не менее, его распутство имеет свои корни. Стелла видит в нем защиту, а он через женщин ищет свое «Я», словно не имеет души, Софии.

Их союз – это союз творчества и науки, мистики и рационализма, пассивности и активности. Казалось бы, соединение противоположностей, нужное для создания алхимического андрогина, на месте, однако формула не работает. Все потому, что Джанет Уинтерсон уточняет формулу великих адептов, замечая, что нужен третий элемент или растворитель. Потому это роман он любовном треугольнике.

Мотивом Элис являются зеркала: «Алхимики работали с волшебными зеркалами, используя отражения, чтобы те вели их» [57]. Отсюда путаница героини, которая не знает, какое из многочисленных отражений мира показывает ее настоящую. В сюжете прослеживается идея Зазеркалья, куда девушка постоянно призывается кроличьей символикой. Эта – иррациональная – часть ее жизни, дополненная увлеченностью алхимией, переключается с занятиями квантовой физики, которая воспринимается наукой на грани волшебства. Она совмещает рациональное с мистическим, являя срединное между мужским и женским мировосприятие.

Как мы замечали, персонаж несет в себе двойственность тела и разума: «Моя голова – ремень безопасности моего сердца» [57]. Она не выпускает наружу бурлящие чувства, пока не подумает о них, и сравнивает свое рождением с появлением на свет Афины. Андрогинность досталась ей будто бы от отца: он не только хотел мальчика, но глубоко в душе питал женское начало, будучи скрытым трансвеститом.

Элис характеризует равновесие, но не гармония, потому как оно напоминает затаенный потенциал, нежели самодостаточность. Она ругает себя за связь с женатым словами «бесхребетная», «бескостная», «червь» – она гибка, податлива, почти безлична.

Всю ее жизнь определил намек врача на то, что она ничего не добьется. Отец, пошедший за мечтой материального золота – богатства и успешности – умер несчастным, с ощущением бесцельно прожитой жизни. Бабушка отмечает, что она вся в отца, такая же упрямая.

Сама героиня стала одержима зеркалами именно в момент, когда отец, играя сложенным из тряпок белым кроликом, показался вместе с ней в отражении – его будущее через зеркальную гладь легло на ее судьбу. «Золотые часы там, отсчитывают мое время...» [57], – пытаясь добиться успеха на ученом поприще, Элис стремится за материальным золотом жизни. Автор доносит мысль о подмене духовного и чувственного богатства на простой металл, материальные ценности, которые пожирают наше время.

Девушка находится на распутье: она не уверена в своих силах, не уверена, куда и зачем движется, а потому представляется застывшей в ожидании потенцией. В итоге она не повторяет ошибку отца. Фатальность пути к золоту научной успешности окончательно разоблачается, когда героиня находит кролика в банке с нафталином. Это символ потерянного времени, путь смерти, с которого Элис сходит. И встает на путь бисексуальной любви к двум людям одновременно: мужу и жене, Джованни и Стелле.

Макрокосмос, или ТВО, мы уже описали. Однако, как пишет Рабинович В. Л.: «Алхимический объект – только повод уйти от него, чтобы начать говорить о другом, но о таком другом, которое находится с ним в символической связи» [26]. Отдельные люди и образы, как микрокосмос, несут отпечаток Великого деяния, который ложится и на главных героев.

Так, мы наблюдаем андрогинность в родителях Стеллы. Женственный, иррациональный еврей никогда бы не завоевал мужественную немку, «Брунхильду», ждущую спасителя, который сорвет с нее пояс. Но, когда ее муж бежит из страны от фашистского режим, она сама спасает его, провезя через границу пояс с золотом. В покое их брак быстро развалился бы, но, подогретый огнем обстоятельств, привел, как выразилась Стелла, к «непредсказуемому алхимическому успеху» [57].

Мы уже отметили андрогинность отца Элис, но внутренняя дихотомия закономерно находит примеры и во внешнем мире. Так, рассматривая пару Джов/Алиса мы встретим в тексте следующие дополняющие друг друга оппозиции: скрытность (лживость)/открытость (честность), уверенность/неуверенность. В паре Джов/Стелла: разум/чувства, ученый/писательница, цифры/слова. О переводе последних в оба направления задумывалась Стелла, пытаясь постигнуть тайну разных языков, на которых говорят и думают люди.

Нашей задачей было продемонстрировать основных персонажей, их мотивации и показать наличие в романе сил, стремящихся к примирению противоположностей. Изучим, кто из героев какую роль играет в физико-алхимическом треугольнике.

Зарубежные критики приписывают картам Таро в писательской стратегии Уингерсон следующее значение: «Через астрологию она описывает, как звезды влияют на наши жизни, а чтение карт Таро помогает нам понять чувства главных героев» [53]. Однако мы считаем, что этим функции Таро не ограничивается. Их символика четко ложится на характеры некоторых персонажей, так что можно сказать, что им соответствуют определенные карты.

Стелла является персонажем темным, в котором заключен источник света в виде бриллианта, словно прозрение. Она является носителем иррационального взгляда на мир. Ее характеризует карта Таро «Луна», которая отвечает за мистицизм и подсознание. С точки зрения алхимии,

как мы помним, луна – символ женственности и ртути, необходимой для создания ребиса. Так же называется последняя глава, которая приближает героиню к развязке и повествуется от ее лица.

Джованни имеет четкие черты аполлонического начала. Его рациональность столь тверда, что он никогда не анализировал своей загадочной тяги к жене и ее странному отцу. Вместо этого он считал их больными, они приводили его в бешенство, в том числе и своей притягательностью. Мужчина не признает мечтательности и «смешения миров», того самого мистицизма, к которому тяготеет Стелла.

Именно непринятие внутреннего желания к соитию с иррациональным началом делает его владельцем карты «Паж монет». Она означает деловитость, удачное решение и стремление к выгоде. Подходи Джованни для алхимического процесса, его характеризовала бы карта «Солнце» – истинное золото, символ мужского начала и серы. Однако он замкнут в мире логики с довольно приземленными потребностями. Джанет Уинтерсон достаточно иронично подобрала образ: на карте изображен молодой человек с золотой монетой. Это золото, но земное, просто металл. Та ловушка, в которую чуть не попала Элис.

Как мы видим, Стелла и Джов не просто мужчина и женщина, а алхимические муж и жена, которым предстоит в ходе сюжета Великого деяния пожениться для рождения алхимического андрогина. Однако формула не работает и причиной этого может быть не только и не столько неподходящий типаж мужского начала, сколько отсутствие третьего элемента.

В некоторых рецептах философского камня на стадии создании ребиса между серой и ртутью упоминается еще одно вещество: соль. «Превращение змея в дракона с крыльями и лапами символизирует соединение ртути, соли и серы. Так же это трехглавый дракон, объединяющий те же элементы» [26]. Однако важно отметить, что рецептура также обязывает использовать алкагест – мифический

универсальный растворитель, который и начинает реакцию. Так или иначе, Элис является третьим элементом, без которого алхимический процесс так бы и не начался. Именно с ее появлением разразилась яростная борьба и попытки взаимопонимания между супругом. Во время их сумбурных споров, девушка «теряет все половые черты» [57], просто присутствуя и предлагая горячий кофе – подогревая и разжижая процесс.

Ее бисексуальность указывает на способность вступать в отношения с обоими началами. Во время написания письма к своим возлюбленным, она избегает обозначающей пол подписи, заменяя ее на бесполое Dr. (Доктор). В новых отношениях она не может себя идентифицировать, ее пол неразличим.

В тексте отмечается, что между ней и миром словно нет мостов, нет преград – так же для нее нет барьеров и между людьми, в которых она растворяется, как в алхимическом процессе. Элис сравнивает этот процесс с любовью: процесс уничтожает, смешивает вещества, а любовь изменяет человека. А она всегда низко оценивала свои шансы на выживание в реторте алхимика: «Не обманывай себя, Элис, большая часть тебя – просто мусор. Правда, но я надеюсь на остальное» [57]. Ее податливость может служить прекрасным связующим веществом между двумя элементами. Как признается героиня, она постоянно во всех влюбляется.

Ей словно с детства была уготована судьба участвовать в Великом деянии. Плывя на корабле, она стала свидетелем алхимической мистерии: звезда будто бы упала в море, создав невероятный союз огня и воды. Явление описывается через дуальности: небо, разделенное надвое; темнота моря и неба, переходящие друг в друга. Воздушная стихия в герметике ассоциируется с мужским началом, а водная – с женским. Как писал Николас Фламель: «Первое называют сульфуром, или холодом и сухостью, а второе – Меркурием, или сыростью и теплотой. Намек на один из способов упорядочить этот символический сумбур: скрепляющий смысл вертикали Верх-Низ» [26]. Таким образом, мы видим прообраз создания

ребиса, после которого ей привиделся челн с людьми, определенных ею как ученые, алхимики, пилигримы.

Через любовь Элис больше характеризуются объекты чувств, нежели сам субъект, что вновь указывает на ее симпатические свойства. В этом же дополнительно проявляется дуальность супругов. Джованни вызвал первое «серьезное» чувство, в то время как Стелла – настоящую страсть. Его рациональность успокоила бушующие эмоции девушки, однако со Стеллой она была «шокирована». Противопоставляется безопасная компенсация ее недостатков и настоящая страсть, которой отдается предпочтение в творческом мире автора. «Мои кишки все еще связаны с ней» [57], – ощущает героиня, делая акцент именно на мистической, телесной зоне, а не на мыслях о возлюбленной.

Именно она тот предложила супругам втроем выйти в море на лодке, чтобы разрешить все проблемы раз и навсегда, пусть даже не в ее пользу. Для нее они «мужской и женский Бог» [57], – единый в двух лицах. Стелла сравнивается с живым расщеплением, а Джов с нестабильным Ураном, когда как сама Элис является свинцовыми ставнями для их реакции. Нас подводят к финальному этапу деяния. Все вещества готовы, осталось прогреть их в одном замкнутом пространстве: «Как говорят алхимики? ... Третьего не дано, тем не менее, именно оно примиряет противоположности» [57].

Джанет Уинтерсон усложнила образность любовного треугольника, добавив квантовую физику. Как мы уже сказали, философский камень и цель ТВО суть параллельны. Для алхимиков «что вверху, то и внизу», а в соответствии с научной теорией Джованни существует «призрачная Вселенная», симметричная нашей.

Четкое распределение ролей в произведении не обошло и физическую модель Великого объединения. Задачей Джова было доказать, что три основные силы физики – слабое, сильное и электромагнитное взаимодействия – могут действовать в «симпатической симметрии».

Доказательство такой возможности должно привести к новому взгляду на Вселенную и вероятности Великого объединения.

Как и алхимия, физика любви объясняется через нагрев. В воображении Элис пара он/она помещаются в космос, где с повышением температуры превращаются в водород/кислород: «Поможет ли это нам увидеть, кто мы есть на самом деле? [57]. В дальнейшей они образуют плазму: «Сделает ли это нас ближе?» [57]. На третьей стадии превращаются в пару кварк/лептон, пока слабое и электромагнитное не объединятся в электрослабое взаимодействие. С вступлением в диadu сильного взаимодействия образуется финальная триада, ведущая вкупе с гравитацией к ВТО. В рассмотренной сцене превращений мы легко можем распознать распределение ролей по взаимодействиям: слабое относится к Элис, электромагнитное характеризует Джова, а сильное должна воплотить собой Стелла.

Метафоры космического перерождения трансформируются в любовную симметрию музыкальных гармоний, где любимый и любимая переходят друг в друга, как море и небо в темноте. «И узрел я новые небеса и новую землю» [57], – обрывается фантазия отрывком из Библии. В идеальной любви двоих отзываются не только алхимические и физические чаяния, но и библейская идея обновления. Элис видит цель, достойную попыток: «Жить иначе, любить иначе, думать иначе или хоть попытаться» [57].

Однако в ключевой момент умирает отец Элис, в результате чего супруги покидают берег без нее. Формула нарушена, процесс оборван. Произшедшая впоследствии драма явилась следствием неконтролируемого опыта по неверному рецепту неумелого алхимика Джованни – он скрыл от Стеллы причину отсутствия Элис.

Она вспоминала слова Парацельса о том, что человечество есть алхимическая капсула посреди океана космоса. Небольшая лодка супругов затерялась после шторма в безграничных водах. Здесь они должны

воссоздать алхимического андрогина и переродиться без Элис. Официально они объявлены мертвыми, что говорит о готовности к возрождению в новом качестве. Под сменяющимися взглядами солнца и луны они пытаются понять, кто они друг для друга: «Путешествие самопознания» [57].

«Днем солнце резало море и в вырезанном куске была лодка. Ночью лодка становилась посадочной площадкой для луны. Глаза наполнены луной» [57], – образы словно проступают на алхимической реторте, проверяя на соответствие веществам, нужным для создания ребиса. В экстремальных условиях резко очерчиваются черты характеров героев.

Стелла не боится смерти, так как всегда была близка с иррациональной, темной стороной бытия. Море она сравнивает с водами бессознательного и видит лучшую долю глубоко под волнами, потому что ее не волнует материя, тело: «Важно то, что вне его» [57]. Здесь максимизируется мистическое мировосприятие героини, которая всегда твердила: «Энергия превосходит материю» [57]. Космическая энергия, души людей и их единство после смерти – вот во что она верит.

Джованни всегда верил в то, что она сумасшедшая. Он признается себе, что никогда не видел в ней «субъект». Пока она ждет смерти, рациональный Джов пытается чинить радио, ловить рыбу – выжить. Его рука вокруг тела жены напоминает якорь. Он будто приковывает к земному миру.

Однако его попытки больше похожи на панику. Он не верит ни в Бога, ни в чудеса: «Физика вам не алхимия» [57]. Он просто хочет выжить любой ценой и его кишки – кишки в самом диком смысле – пожирают его разум, когда кончаются запасы еды.

Джов не признает иррационального начала, а неодухотворенная рациональность легко повергается. «Паж с монетой» в такой ситуации не способен на слияние с возлюбленной – он закрывается в эгоистичном желании оставаться в живых. Как мы уже отмечали, в выпавшей ему карте



видится ирония, ведь он хотел открыть ТВО, алхимический философский камень, золото высшей трансформации. Но для этого нужно соответствовать солнцу, а не металлической монете.

Джанет Уинтерсон возвращается к теме любви. Вероятно, Джованни никогда не любил Стеллу, а потому в этом плавании у них не было шансов. «Любовь как самоизменение и превращение себя в золото – беспримесный дух» [57], – в этом алхимический идеал и то состояние, в котором нужно было отправляться в море для воплощения рецепта. Однако муж видел высший эффект любовного треугольника только в банальном сексе втроем.

Джов не просто не верит в душу, он боится ее наличия, потому что она созвучна со смертью и неизвестностью: «Материя и есть энергия ... для практических целей материя есть материя» [57]. Материя ассоциируется с ограниченностью материального мировосприятия мужчины, которая готова обесценивать и поработать энергию, соответствующую женскому началу. Его мысли упрощаются, разум сдается под действием голода и собственная жена становится для него просто материей, которая питает другую материю.

Акт каннибализма Джованни западные исследователи рассматривают как поглощение патриархальным обществом женского потенциала [52, с. 143]. Однако здесь важнее диалектика образа кишок. Внутренние органы, требующие пищи, с одной стороны, и связь с мистической, духовной сферой жизни, а значит и с энергией Вселенной – с другой. «Вселенная, проходящая через кишки ... Звезды в кишках» [57], – чувство всеохватности бытия, через которое ощущается и любовь Элис к Стелле. Внутренности рационального Джованни, не верящего в волшебство собственной ТВО, могли чувствовать только голод и ничего более.

Волшебные зеркала направляли алхимиков. После того, как супругов спасли, а Стелла выжила, героини встретились. Они обе видели в

отражениях странные образы и друг друга. Алхимический процесс привел любовниц к открытию: их объединяет краткая пора любовной связи матери Стеллы и отца Элис. Возможно, именно чувства к немке и стали бы для последнего настоящим золотом, которое сделало бы его счастливым. Уинтерсон вновь воскрешает через время неудавшуюся любовь и через реинкарнацию дает ей второй шанс.

В итоге попытка создания философского камня и подтверждения ТВО привела не к воплощению алхимического андрогина, а к отделению настоящего золота от фальшивого. Дихотомия мужского и женского в произведении несет на себе сложную и многослойную смыслообразующую функцию, что свойственно повествовательной манере Джанет Уинтерсон. Основное действие ее романов происходит не в рамках фабулы – это театр теней, разыгрываемый за ширмой иносказательности, где действующими лицами выступают фундаментальные силы, движущие человечеством: сексуальная энергия, жажда целостности и достижения идеального опыта бытия. Автор выводит истории о любви на метафизический уровень посредством сексуализации и образного параллелизма. Большинство сюжетов содержат проблематику потери человеком своей идентичности, полноценности, которая должна быть восстановлена посредством любви. Любовь же открывается только в преодолении – внешнем или внутреннем – человеческой дуальности, которое выражается в духовной или физической реализации концепции андрогинности.

## **5 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РАМКАХ ПЕРВОГО КУРСА ВУЗА**

*Тема:* «Влюбленный андрогин: путь от древней легенды к нашей повседневности».

*Тип занятия:* урок получения нового знания.

*Форма занятия:* лекция.

*Цели:* раскрыть генезис и развитие понятия андрогинности и его значимость в рамках европейской культуры.

*Задачи:* рассказать об источнике понятия «андрогин»; об изменении образа и значении, которое в него вкладывалось, в разные эпохи до наших дней через призму различных видов искусств и культурных явлений. Раскрыть особенности воплощения и функционирования образа андрогина в романе «Орландо» В. Вулф и творчестве Дж. Уинтерсон.

*Личностные результаты:* умение видеть богатство и обширность идейно-смысловых концепций в человеческой культуре; умение формулировать позицию по поводу сложных морально-нравственных и духовных вопросов; обогащение культурно-исторического багажа; развитие эстетического восприятия объектов искусства; развитие интереса к культурно-историческому процессу и мифологическому наследию древности.

*Предметные:* раскрытие мифопоэтических источников и закономерностей в художественной литературе; понимание образной природы литературы как явления словесного искусства; эстетическое восприятие произведений литературы; понимание изобразительно-выразительных средств языка, понимание их роли в раскрытии идейно-художественного содержания произведения; понимание связи поднимаемых тем с временем их написания, выявление вневременного, непреходящего смыслового центра темы и его современного звучания.

*Метапредметные:* способность структурировать получаемый материал, выделять проблему и формулировать по ней собственную позицию; умение дискутировать.

*Оборудование:* проектор и полотно. Если отсутствуют, то пересылается на личные устройства в электронном виде, демонстрируется с ноутбука или распечатывается раздаточный материал – каталог иллюстраций.

Здравствуйте, уважаемые учащиеся (рисунок 1).

Сегодня мы поговорим с вами о возникновении и преобразении легенды об андрогине, о нем самом и какое значение он имел во все времена. И конечно: что он значит для нас сегодня?

Говоря «от легенды к повседневности», мы обозначаем не только временные, но и культурные рамки. То есть наш курс касается культуры европейской (рисунок 2). Заранее напоминаю, что вы можете задавать любые возникшие по ходу лекции вопросы или откладывать их на конечную беседу. Не стесняйтесь.

Начнем.

Эротическая любовь была, есть и остается одной из главных тайн человеческой жизни. Для кого-то она стоит в центре мироздания, и он стремится к ней, словно к истине. Для кого-то она, напротив, становится камнем преткновения, большой угрозой, мешающей постижению высшей мудрости, словно проклятие. Если ее дал Бог, то это дар или наказание? Если она от природы, то это цель или ловушка для разума? И как человеку обращаться с ней – отдаться всей душой, как другу, или осторожно, будто с соперником?

Один из величайших философов Античности посвятил рассуждению об Эросе, любви, диалог под названием «Пир» (рисунок 3). В данном произведении Платона собеседники состязаются в прославлении бога любви, раскрывая его многогранность. Один из них описывает

любопытный миф о существах, объединяющих в себе мужчину и женщину. Не их признаки, а людей целиком (рисунок 4). Были они, как вы можете убедиться, вида неприглядного. Будто сшитые между собой, они часто передвигались кубарем, однако силой – силой своей угрожали самому Олимпу. Дабы обезопасить божественное племя, Зевс решил рассечь андрогинов на две половины, которые с тех пор страдают от земной немощи и жажды невозможного слияния. Они любят, но цель их любви – восстановить былое единство – мучительно недостижима.

Само слово «андрогин» состоит из двух частей, означающих «мужчина» и «женщина» и переводится как обоеполый или мужеженщина – изначально слитые люди, но впоследствии разлученные.

Мотив насильственного «раздвоения» человека не нов и не случаен. Представление о лишении полноценности как о фундаментальном несчастье стоит у истоков многих мифов и религий. Это чувство словно часть нашей природы.

Говоря об Античности, можно вспомнить миф о двуполом божестве Агдистис (рисунок 5), случайном потомке Зевса. Убоявшись его бесчинств, олимпийцы лишили его мужской сущности. Особенность этого мифа в том, что Агдистис спустя годы встретила свою вторую половину, Аттиса, который, однако, отверг ее. Тем самым он отверг возврат к андрогинности, чем разгневал богиню. Она свела его с ума, в результате чего он вернулся к бесполому состоянию иным способом – оскотил себя. Своеобразный путь, но все же путь. Наличие обоих полов рассматривалось многими наравне с бесполостью, потому как таким образом решалась проблема эротической любви. Впоследствии, между прочим, Античность вознесла это божество до Кибелы, могущественной Матери богов (рисунок 6).

Полноценность ассоциировалась с изначальностью и распад ее – это распад на неполноценное, неидеальное, что является лишь осколками былого и бессознательно стремится обратно. Первородная, богоподобная

форма, которой человек лишается ввиду каких-то трагических обстоятельств, чем обрекается на вечную (и порой безумную) страсть вернуть былое. Иными словами, на любовь в разных ее проявлениях.

Миф об андрогине занимает не самое важное место в диалоге Платона, имеет комический характер, да и вкладывается в уста комедиографа Аристофана. Сказать хотя бы о том, что половины андрогина называются пошлейшими из людей, «блудодеями» и «распутницами», так как предпочитают противоположный пол вместо однополой любви. Однако, если философ и насмехается, то над важнейшим мифологическим представлением о мире и жизни, которое намного древнее, чем на тот момент была сама Греция. Это представление об изначальном распаде космического единства, в результате которого рождается известная нам жизнь.

Последователи древнего поэта и мистика Орфея в своей философии считали, что прародителем жизни был Фанес – андрогинное начало вроде яйца, которое силой своей сотворило гармонию мира. Неоплатоники говорили о сотворении сущего посредством Ума и Души, порядка и хаоса жизненной энергии, которые традиционно равняются мужскому и женскому началам. Да, именно так: в древности мужчины занимались интеллектуальным трудом, правили и устраивали судьбы – они ассоциировались с порядком. Женщина считалась проводником природного начала – непредсказуемого, хаотичного, но полного жизни. В объединении двух начал многие видели идеальное существо.

Не случайно вариации андрогинов имели божественный характер и встречались среди олимпийских богов. Всемогущий Зевс имел женские черты, так как был способен как зачать, так и родить дитя, примером чему являются Дионис и Афина. Последняя, пожалуй, демонстрирует ярчайший пример андрогина в древнегреческом пантеоне (рисунок 7). Богиня Метида, чье имя означает «мудрость», обещала Зевсу родить девочку и мальчика, причем последний должен был новым стать владыкой небес.

Убоявшись свержения, громовержец проглотил Метиду, в результате чего сам – из своей головы, будто мысль, рожденную от мудрости – произвел на свет одно дитя, в котором смешались обещанные потомки. Внешне Афина исполнялась в андрогинном виде, как за счет доспехов, так иногда и за счет лица, но дело не только во внешности. Она была воительницей, как мужчина, но покровительствовала и мирному ремеслу: прядению, гончарному делу, кораблестроению. Богиня не просто войны, но стратегии. В ней страсть битвы, хаос уравновешивались мудростью, порядком. Что интересно, заклятым врагом ее был Арес (рисунок 8) – вспыльчивый, сладострастный (не зря в ногах его пристроился Эрот), бездумный и порой плаксивый брат. В абсолютно греческой традиции женщина улучшалась мужской разумностью, а мужчина порабощался и портился женской чувственностью.

Также можно обратить внимание на Диониса, который, в том числе, изображался в мифах и скульптуре нежным юношей (рисунок 9). Такие авторы, как Лукиан и Овидий описывают его женственным мальчишкой. Отец-Зевс наказал воспитать его как девочку – чтобы защитить и скрыть от глаз жаждущей его крови Геры. Впоследствии связь с женским миром только укрепилась: Дионис взял от матери-земли виноград и даровал миру вино, тем самым вскрыв источники природного хаоса в человеке. Его называли «освобождающий» и «вводящий в безумие», что было примерно одним и тем же, ведь пьянящие дары освобождали от исконно мужской разумности. В соответствии с древнегреческой эстетикой Дионис был опасным божеством, более близким к женскому началу. Неслучайно возникли вакханки – безумные женщины, что под властью Диониса дрались и воевали, разрывая на части мужчин.

Но мужчина не только противостоял женщине, конечно. Да, девушка была занята ожиданием женитьбы, а жена сидела дома, в отдельной комнате, и не допускалась до серьезных дел, однако многие ритуалы указывают на желание примирения и взаимопонимания. На

Кипре, например, почиталось андрогинное божество Афродитус. Жертвы ему приносились мужчинами – в женской одежде, а женщинами – в мужской. В прославленном Лакедемоне (Спарте, иными словами) так же было принято переодевание, что символизировало познание чужой доли. В том числе, имел место ритуал, при котором мужчина изображал роженицу, когда как жена прислуживала ему.

Очень важную роль в гармонизации отношений между мужчиной и женщиной играл Гермафродит (рисунок 10). В соответствии с мифом он был сыном Гермеса и Афродиты. В восприятии древнего грека – абсолютной мужественности и абсолютной женственности, слившимися в имени малого божества. Влюбленная нимфа, Салмакида, пыталась утащить цветущего юношу в свой водоем и в порыве страсти попросила богов соединить их в вечном союзе. Из воды вышло андрогинное существо, и небесные родители умилились его красоте. Именно изображение Гермафродита можно было найти во многих домах – как хранителя семьи и залог взаимопонимания. Вне домашнего очага божество было эталоном прекрасного, эротической фантазией, что будоражила сердца как греков, так и римлян.

В римской культуре Гермафродита воспел Овидий, перекладывая на стихи греческие мифы (рисунок 11). Это показатель для всей римской Античности: будучи обделенными творческой энергией и тонким пониманием жизни, они во многом копировали или перерабатывали культуру эллинов. Рим покорил греческие земли, но Греция покорила римские сердца. В результате этого мы можем наблюдать большое количество римских барельефов и скульптур на эллинские сюжеты. Часто копировалась и поныне популярная скульптура Поликлета «Спящий Гермафродит» (рисунок 12).

Впоследствии пестрая свобода фантазии утонула в Темном Средневековье (рисунок 13). Веселое язычество сменилось христианством, у которого было несколько иное представление о веселье. Темным,



впрочем, оно называется не из-за мрачности, а потому что культура тех лет не озаботилась оставить нам о себе письменные сведения. Мы о них попросту мало знаем, ведь тогда была только одна книга. Какая? Верно, библия. Всего Средние века накопили около двадцати тысяч томов и практически все это: библия и комментарии к ней.

Однако и в те времена были образы, по поводу андрогинности которых спорили богословы – друг с другом и с разного рода еретическими движениями. Первый и самый явный: Христос (рисунок 14). Конечно, это картина Ренессанса, одна из самых загадочных работ Леонардо да Винчи. Но мы к ней еще вернемся. Так вот, ходило мнение, что Иисус не сопротивлялся эротическому искушению, а был вовсе ему чужд ввиду своей бесполости – иной формы андрогинности, о которой мы говорили. Не обходился стороной и тот факт, что из ребра Адама была создана Ева (рисунок 15). В этом символическом акте видели отделение от двуполого первочеловека его женского начала.

Как мы знаем, восходящее христианство не оценило античную литературу, и почти все было уничтожено. Более открыты к чужой мудрости оказались мусульмане, а потому после Крестового похода из арабских земель в католические библиотеки вернулись Аристотель, Платон и многое другое, что весьма разнообразило культуру Средневековья. Помимо вливания полнокровной греческой мысли в сухие вены богословия, расцвел еще один давний дар арабских земель – алхимия.

Алхимики искали тайну создания золота. Какое, казалось бы, это имеет отношение к андрогину? Дело в том, что вернулись мифы, обогатился символизм, мистицизм получил сильный рывок, в результате чего начал развиваться интерес к магии и тайнам мироздания. В алхимических трактатах мелькала гексаграмма (рисунок 16), называемая еще звездой Давида, одним из значений которой являлось соединение двух треугольников, символизирующих мужское и женское начало. То был символ философского камня, который и был ключом к золоту.

Таинственный Гермес Трисмегист, или Трижды Величайший, оставил по себе небольшой труд «Изумрудная скрижаль», который заразил средневековый народ лихорадкой химической золотодобычи (рисунок 17). Но найти формулу философского камня означало не только наладить производство золота, но и получить откровение высшего знания. Недаром считалось, что металлы «больны», а в здоровом состоянии являются золотом. Пока алхимик лечил металлы, он также очищал и собственную душу, ибо душа каждого человека есть такая же лаборатория. Формулы алхимиков были тщательно зашифрованы от посторонних глаз и могли походить на эпическую битву или дикий ритуал с участием королей, львов, планет (рисунок 18, 19). Металлы женили, убивали, съедали, выпаривали в бане страстной любви. И именно на подходах к созданию философского камня появлялся образ андрогина, так называемый ребис (рисунок 20). Это была последняя стадия процесса. Вы можете видеть, что металлы замещаются образом единства мужчины и женщины. Мужской сущности соответствует солнце и золото, планета Марс и простая сера. Женской – луна и серебро, Меркурий и обыкновенная ртуть, имя которой и есть Mercury. Их слияние открывает философский камень, даруя алхимику богатство, величие души, силу тайного знания и богоподобную власть (Опционально: разъясняется весь символизм изображения на слайде 23).

Время шло, а андрогин все еще оставлял за собой право считаться символом величия, завершенности. Впоследствии многие литераторы и художники перенимали – и все еще перенимают – символизм древних греков и алхимиков (рисунок 21).

Шло время и античная эстетика расцветала на полотне средневековой жизни. Начиналась эпоха Ренессанса. Самое время вернуться к гению Леонардо да Винчи (рисунок 22). Как видите, Иисус изображен в максимально андрогинном ключе, даже одежда и тени создают иллюзию женской груди. Христос был крещен на реке Иордан Иоанном Крестителем, который так же был изображен живописцем

(рисунок 23). Однако картина называется «Вакх», то есть Дионис – что-то не понравилось художнику, и он решил оторвать этот образ от Иоанна. Кто-то из исследователей говорит о поиске художником идеальной красоты, кто-то о стыде за использование порочных женственных образов. Так или иначе, как и в Древней Греции, его Дионис андрогинен. Спустя же время он вновь пишет Крестителя (рисунок 24). Мы видим половую неразличимость, фирменную улыбку Джоконды и кокетливо лежащую на груди руку. Между прочим, лицо Моны Лизы и Иоанна до боли похожи (рисунок 25) – не находите? Ученые предполагают, что она писалась с одного человека – мужчины Салая. К сожалению, загадка андрогинности героев Да Винчи лишь одна из многих, что остались неразгаданными искусствоведами.

Возрожденный античный миф вдохновлял других живописцев, скульпторов и литераторов. Популярным стал сюжет о Гермафродите (рисунок 26).

На этой картине Лодовико Караччи есть цветовая символика: красный у мужчины и синий у женщины. Красный символизирует любовь, жизненную энергию, а синий тайную истину, божественность. Автор, между прочим, облачал в сине-красные одежды христианскую Мадонну, которая была символом непорочности и святости. Также к обоим добавлен белый цвет – души и чистоты. Он придает сюжету значимость духовного таинства. К существам небесным, таким как ангелы, добавлялся цвет золота. Дело в том, что при смешивании эти краски давали пурпур – цвет духовности и небесного величия (рисунок 27). В том же сюжете Франческо Альбани добавляет Гермафродиту желтую ткань, приближая таким образом конечное слияние к возвышенному идеалу. Можно также обратиться к видению голландского художника Яна Госсарта (рисунок 28). В отсутствие цветовой символики композиция урезана сверху – это арочная форма, свойственная иконам. На заднем плане как результат соединения юноши с Салмакидой мы видим знакомую уже фигуру ребиса,

что наталкивает на мысль об иконизации, то есть изображении в священном ключе, алхимического действия через античный сюжет.

Живопись Возрождения создавала уникальный стиль из синтеза алхимической, античной и христианской эстетики. Гермафродит и Салмакида сидят по разные стороны от разделяющего их водоема – словно пропасти между полами, в которой, тем не менее, они когда-нибудь сольются воедино. И не упадут, не утонут, а вознесутся. Художники запечатлели момент перед финальным рывком, будто бы в ожидании его свершения. Они писали не просто сюжет, а мистическую формулу духовного перерождения.

Конечно, в этом есть и сексуальный подтекст, так как половая жизнь эпохи была довольна насыщена и, по меркам церкви, порочна. Но стоит отметить возрожденный интерес к уже знакомому нам «Спящему Гермафродиту», который неустанно копировался во времена позднего Возрождения (рисунок 29). Известный скульптор Джованни Бернини отреставрировал и преобразил грубую подставку в мягкое ложе. Поза божественного олимпийца по-прежнему была невинна и взывала больше к эстетическому вкусу, нежели к похоти.

Впоследствии на некоторое время тема поблекла. Она продолжала жизнь в философии и богословии, но разбираться в этом будет излишним, к тому же, на видимую часть культуры это не оказывало особого влияния (рисунок 30).

Эпоха Просвещения отошла как от магического мистицизма, так и религиозного – человечество встало на путь научного познания. Так же не способствовало воскрешению андрогинных воззрений пуританство и старческая скованность морали. Однако зарождалась богемная прослойка, для которой периоды скуки являлись временем конденсации взрывной творческой энергии. Разочарованный, пресыщенный, опьяненный алкоголем и бог весть чем еще в накуренных салонах грезил о новом Возрождении декаданс.

Шарль Бодлер (рисунок 31) в своем творчестве уделял внимание нетрадиционной женской любви в рамках воспеваемого им образа по-мужски сильной женщины, что можно увидеть в таких стихотворениях, как «Лесбос» и «Дельфина и Ипполита». Он возводил Флоберовскую госпожу Бовари в ранг героинь за «мужскую душу» в женском теле и сравнивал с Афиной. Омужествление женщины немало занимало его поэтические фантазии, но также он ожидал изменений и социальных, психологических.

Вообще декадентское кредо было парадоксально. Отвращение к материальному, повседневной пошлости и земным потребностям находило себя в отчаянном поиске все новых и новых наслаждений: травля табаком, абсентом и прочими удовольствиями. Словно они хотели, попробовав все, истребить это. Потому декадентский андрогин не стремился к гармонии и откровению – это было бесстрастное существо, безразличное к земному. Соединение мужского и женского вело к отрешению от людского мироощущения, к божественной холодности и уходу от мира.

Вопросы андрогинности часто были связаны с бисексуализмом, как у Поля Верлена, у которого был роман с Артюром Рембо. Или гомосексуализмом, за который, как и Оскар Уальд, получил тюремный срок художник Симеон Соломон. Под взглядом целой плеяды писателей и живописцев холодный андрогин растягивался в целый спектр цветов. Соломон писал лица так, что пол на них был практически неразличим (рисунок 32, 33, 34). Примерно то же мы можем наблюдать у Эдварда Бёрн-Джонса (рисунок 35, 36). Суламифь в интерпретации Гюстава Моро (рисунок 37).

(Опционально: Если кому будет интересно, можете найти произведения Жозефа Пеладана. Он был религиозным мистиком, оккультистом, кабалистом, членом ордена розенкрейцеров – нечто наподобие масонов, – а затем и вовсе основал свой орден. В чем-то он был

последователем богослова раннего Ренессанса Якова Бёме и продолжал размышления о роли андрогинности в возвышении христианского духа).

Культура продолжала шагать вперед, и рядом с нею крепчал шаг женский. Во второй половине девятнадцатого века уже наливаются краской плоды эмансипации. Женщины начинают писать, их голос слышат, их рассуждения вызывают интерес. Мы знаем, что в Серебряный век русской поэзии женской рукой было вложено предостаточно серебра.

(рисунок 38) Зинаида Гиппиус своим стилем одежды манифестировала новые социальные веяния и свои философские воззрения (рисунок 39). Она была замужем за единомышленником Дмитрием Мережковским – оба видели высший смысл любви в духовном единении и потому, насколько известно, поддерживали непорочность союза. Чистота духовного взаимопроникновения из двух как бы создавала одного, нового человека, не мужчину и не женщину, а андрогина. Гиппиус размышляла о подобной концепции, например, в рассказах «Мисс май» и «Влюбленные». Один исследователь называл их пару «философским андрогинном» Серебряного века.

Нежная Марина Цветаева в своей поэзии часто обращалась к образам воинственных женщин (Жанна Д'арк, амазонки) и искала общечеловеческого равенства, пытаясь понять мужскую природу через образы Античности.

Но чаще представления об андрогинности были неразрывны с православием и проистекали из философии Владимира Соловьева и Николая Бердяева или же перекликались с ними. Андрогинность была высшим духовным опытом, допускающим до рая или же воссоздающим его на земле, преодолевая извечную проблему вражды противоположностей. Такого духовного опыта ожидает лирический герой стихотворения «Андрогин» Николая Гумилева. «Пусть двое погибнут, чтоб ожил один» и «Не коснется до нас наслажденье» – вновь встречается

мотив глубокой духовности слияния мужчины и женщины при отказе от порочной сладости, способной загубить священное превращение.

В то же время на Западе набирает обороты феминизм. Так называемые суфражистки, митинговавшие в Америке и сжигавшие здания в Великобритании, уже отгремели. В начале XX-го века рассматривается возможность социального и юридического равенства полов. До полного понимания далеко, однако по всему миру уже делаются попытки. В том числе и в литературе.

В 1928 году выходит из печати новый роман Вирджинии Вульф «Орландо» (рисунок 40). По сюжету главный герой, Орландо, проживает часть жизни мужчиной, а затем обращается в женщину. В Древней Греции бытовал миф о Тиресие – мужчине, которому довелось побывать женщиной, а затем вернуться к изначальному состоянию. Что характерно, это персонаж огромной мудрости, будто бы опыт превращения помог ему стать обладателем сокровенного знания. В романе Вульф мы видим попытку проникнуть в закономерности мышления противоположного пола. С одной стороны, автор прибегает к мистике, с другой же – к рациональному, хоть и часто поэтизированному, наблюдению за психологией героя.

Это является очень важным моментом, потому как именно в это время психиатры меняют суеверное именование алиенистов на звание ученых. Зигмунд Фрейд говорил об изначальной бисексуальности человека, сводя мужское и женское к активному и пассивному началам. Он считал, что гомосексуализм стремится к компенсации ущемленной маскулинности или к поиску феминности, которой не достает человеку. Иными словами, стремится прийти к внутренней гармонии за счет внешних средств. Более мистическим подходом пользовался оппонент Фрейда – К. Г. Юнг. Он утверждал, что внутри каждого человека есть спонтанное женское начало, которое он называл Анимой (душой), и мужское, означающее порядок. Анима есть бьющая хаотичным ключом

жизнь. Для нее нет морали или принципов, ведь это сама жизненная энергия. Чрезмерность ее, как и недостаток, приведут к ментальным болезням, а потому необходимо держать равновесие разумного начала и Анимы путем налаживания контакта, общения.

Философия и религия искали гармонию внутри человека. Наука пришла, чтобы перечеркнуть их достижения, но в итоге занялась тем же самым. Может быть, это все разные средства достижения одного и того же? Порой человек ищет в другом то недостающее, что уравнесило бы его. Однако здоровая самодостаточность, какой добивается психиатрия и психология, возможна путем примирения уже существующих внутри нас женского и мужского начал.

И вот мы уже почти подошли к нашему времени. Чтобы отметить тенденции андрогинности, вам достаточно просто оглянуться, однако дойдем до конца вместе.

Мы видим, что мифологизм в привычном нам понимании заменяется научным подходом. Одной из первых большой вклад в гендерную психологию внесла американка Сандра Бём. Мы видим женственных мужчин и мужественных женщин, как от природы, так и поддерживающих образ: Дэвид Боуи, Тильда Суинтон, Лаура Перголицци, Билал Ассани (рисунок 41, 42). Мы видим андрогинизацию моды и модность андрогинов (рисунок 43, 44). В модельном бизнесе условно присутствует отдельный сектор андрогинных моделей. Видим, как снимаются барьеры, что порой становится очередным препятствием. Те же меньшинства, получив карт-бланш в виде защиты, начинают травить неудобных, демонстрируя эталон нетерпимости и подрывая доверие к этому понятию. Видим профанацию понятия андрогина и спекуляцию этим образом ради эффектности или скандала. Часто это просто инструмент, форма без внутреннего содержания. Мы живем во время искусственных образов, игры смыслами, когда практически ничего не имеет смысла, кроме самой игры.



Тем не менее, невпопад, но все-таки идет и, стоит надеяться, развивается диалог между мужским и женским началами: как в частных отношениях, так и в общемировом масштабе. Сейчас их весы волнуются как никогда, рассыпая семена гендерного разнообразия. Главный вопрос именно в том, к чему это приведет и по какому принципу, с какими целями – сознательными и нет – это происходит. Со временем узнаем.

Одним из писателей, который очень много внимания уделяет этому вопросу является современный английский автор Джанет Уинтерсон (рисунок 45).

Это достаточно самобытный английский автор, что обусловлено, в том числе, интересной биографией. В детстве диктат фанатичной матери сделал из нее яростную христианку. Позже она обнаружила в себе лесбийские наклонности, что привело к скандалам, изгнанию бесов и прочему, о чем вы можете прочитать в ее автобиографической повести «Не только апельсины» или непосредственно мемуары «Зачем быть счастливой, если можно быть нормальной?» – это реальные слова ее матери.

Уинтерсон ушла из семьи, порвала с религиозным прошлым, решительно изменив жизнь. Все это серьезно повлияло на ее творчество, сделав основной темой исследование любви в разных ее формах. Проблематика раскрывается и через диалог с библией, религиями, социумом на предмет общепринятого, и с психологией, биологией на предмет стандартного, здорового. Автор критикует и проводит переоценку устоявшихся представлений о любви и мире в свете высших, по ее мнению, ценностей. По образованию Уинтерсон лингвист и литературовед, что позволяет ей не только искусно работать со словом, но и смотреть на избранные темы через призму литературного наследия веков.

В своих произведениях она использует очень интересные приемы для изображения гендерной проблематики и андрогинности. Например, в

романе «Тайнопись плоти» пол главного героя и вовсе никак не обозначается. Ни поведение, ни социальное положение, ни речь не выдают в нем ни мужчину, ни женщину. Андрогинное мышление позволяет в равной степени выступать в обоих ролях. Было бы довольно интересно, например, выписать все маркеры, которые могли бы обозначать гендер персонажа – картина была бы весьма противоречивой.

Такой подход к герою позволил Уинтерсон создать впечатление и передать мысль, что настоящая любовь не может иметь границ. Что важно, она не агитирует ни на что конкретное – только пытается показать, что любовь в современном обществе стеснена рамками морали и общественными шаблонами.

Будучи разножанровой писательницей, она обращается и к историческому роману, и к футуристическому, и даже к юношеской литературе – и везде, так или иначе, поднимается гендерная тема. В романе «Страсть» во времена Наполеоновских войн мы встречаем венецианскую девушку Вилланель, которая, как Иисус, может ходить по воде. Мало того, что сам Христос рассматривался как андрогин, так еще и эта способность обусловлена мутацией – перепонками между пальцами, которые появлялись до того только у мужчин. Мы видим символический и телесный признак андрогинности героини, главная особенность которой в том, что она способна любить страстно, по-настоящему – с полной самоотдачей.

Как мы же уговорили, Джанет Уинтерсон – весьма образованный и начитанный человек. Ее романы пестрят символизмом и отсылками. Так, например, непереуслышанная пока работа «Gut Symmetries» представляет нам любовный треугольник, люди в котором олицетворяют алхимические вещества, а взаимоотношения их – прообраз сотворения философского камня через создание андрогина. Еврейская писательница Стелла – ртуть. Итальянский физик Джованни – сера. И Элис – андрогинный герой, который влюблен в них обоих и пытается как-то все соединить.

В первую очередь Джанет Уинтерсон исследует тематику любви и ее андрогин – это андрогин влюбленный. Она пытается понять, какова ее природа и по каким законам любит человек? Автор показывает, сколь непредсказуемой, с одной стороны, может быть любовь и с другой – какие глубинные гендерные и личностные закономерности создают пару. Главная же ее мысль в том, что законы любви и законы людей расходятся. И что ради лучшего будущего и счастливой жизни законы любви должны быть превыше.

У кого-нибудь возникли вопросы по нашей обширной теме?  
*Дискуссия.*

\*\*\*

Итак, вернемся к изначальному вопросу. Что же для нас любовь? Минутное забытие телесного наслаждения? Страсть? Биологическое бессмертие, которое мы находим в детях? Или нить, соединяющая с вечностью во Христе? И любовь – это страдание за Христа и будущее блаженство на небесах? Это цель или средство? Мы что-то компенсируем другими людьми или, напротив, жаждем отдавать? Это личное умиротворение, выхваченное из нелепицы жизни? Или мы ждем, что весь мир придет к гармонии взаимопонимания и принятия?

Человечество не прекращает искать ответы и создает все новые и новые формулы, которые зачастую коррелируют с интуитивным стремлением человечества к андрогинности. Любовь многогранна: это ступени, по которым следует подняться от плотского к духовному; в плотской любви и есть высшая духовность; любовь есть сладкое проклятие; духовная любовь и плотская есть враги от начала времен человеческих; любовь есть уловка природы, которую разум может перехитрить во имя прогресса – много ответов на извечный вопрос. И об этом можно подумать. Уверен, каждый найдет свой ответ.

Но повседневности неплохо помогает еще одна любовь: любовь к себе. Любите себя, принимайте себя, друг друга и живите в гармонии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вневременная актуальность центральной для человечества проблематики раздробленность/единство нашла свое разноплановое отражение в разработке категории андрогинности литературой XX-XXI вв.

Феминистический посыл «Орландо» В. Вулф пробивается через несколько веков строгой половой бинарности, чтобы возвестить о появлении нового типа женщины. Смена полоролевой модели главного героя создает андрогина, который призван раскрыть секреты обоих миров. Иронизируя над обоими полами, Вулф изучает и объясняет их, уменьшая таким образом пропасть недопонимания и социальной несправедливости. Ее андрогин сливает воедино бинарное восприятие мира, впитывает внешнюю – общественную – и внутреннюю – психологическую – жизнь обоих полов, чтобы привести их к объединению. Апогеем жизненного опыта Орландо становится поэма, окончание которой возможно только благодаря андрогинному мироощущению героини. Поэма становится символом понимания сущности творчества и жизни во всей ее полноте.

Андрогин Р. Музиля в «Человеке без свойств» возникает как оппозиция устрашающей разрозненности людей на почве принадлежности к разным сословиям, профессиям и т. д. Постепенный провал Параллельной акции характеризуется полным, порой доведенным до абсурда непониманием друг друга причастных и неспособностью найти общий язык. Бесплодность и разрушение этого микрокосмоса накладывалась на все мировые процессы. Автор ставит в центр происходящего пары мужчин и женщин, бессильных прийти к общему знаменателю, словно в точке противоречий полов начинается трещина, раскалывающая мир. В этих условиях Ульрих и Агата уходят от тревожной разобщенности. Объединение близнецов как двух начал – рационального и иррационального – размывает их индивидуальности и стремления, порождая посредством духовной любви «ощущение» Тысячелетнего

царства. Андрогин Музиля развивает миф о соматической целостности союза двух людей до духовного единения, выставляя против философского просветления цель всеобщего примирения и воссоединения.

Дж. Евгенидис прибегает к жанру семейной саги, актуализируя картину разобщенности на примере новых оппозиций: мигрантов с местными, старого поколения и нового, афроамериканского населения и «белых», капиталистического индустриализма и исконных традиций, а также мужчины и женщины. Последнюю бинарность, а вместе с ней и остальные, призван преодолеть примером своей жизни герой-гермафродит Калл: бунтуя, изучая, свыкаясь и принимая изменения своего организма на пути от женского начала к мужскому. В его непростом пути эхом отражается тяжелая судьба нескольких поколений мигрантов, которые так же пытаются свыкнуться с новыми условиями, а также всех людей, чьи различия – расы, социального статуса или пола – сталкивают их в противостоянии. Андрогин Евгенидиса объединяет в себе традиции прошлого с укладом настоящего, становясь прообразом героя будущего, который способен понимать и принимать разные культуры, гендеры и людей в целом. Будущего мультикультуризма и космополитизма, в котором основой для единства становится принятие факта различий.

Как мы видим, андрогин не рассматривается более как мифическое существо. С XX в. он становится действующим лицом современности и знаковым образом будущего, который должен принести изменения к лучшему.

Если андрогинность по Евгенидису символизирует путь к устранению исторически сложившегося культурного разлада между определенными группами населения, то андрогин Уинтерсон идет дальше, обрушиваясь с критикой на фундаментальные опоры общества. С ее точки зрения современный социум препятствует взаимопониманию и любви посредством условностей и застарелых принципов, в том числе, патриархальных. Фальшь, ложь и искусственность являются проводниками

церкви, политики, капитализма и института семьи. Универсализм андрогина, его уникальность и неприкаянность позволяют ему действовать в любых условиях, ставить все под сомнение, обходить запреты, разрушать границы и игнорировать правила. Он видит поверхностные ярлыки и шаблоны, а потому пытается обращаться напрямую к людской сущности, которая часто задавлена социальными обстоятельствами или обременена фальшивыми ценностями.

С точки зрения чувственности андрогин Уинтерсон является идеальным проводником природной страсти или стремится к обретению таковой посредством внутренней гармонизации двух начал. Он призван принести свободу естественности и безусловной любви в мир свободы кажущейся, где она со всех сторон ограничена явными и скрытыми императивами.

Уинтерсон использует внушительный спектр выразительных средств для изображения андрогинности персонажей. Это могут быть как психологические или традиционные полоролевые маркеры, так и метафорические ряды легкость/тяжесть, текучесть/статика, холод/тепло, бесцветность/яркость. Активно используются символические и аллегорические оппозиции: из алхимии, мифологии или физики.

В своих произведениях литератор описывает безжизненность и порочность бинарной модели по причине ее ограниченности – неполноценное закрыто от мира, болезненно. Феминистическая направленность заставляет наделять негативными качествами, как правило, мужчин – холодных и рациональных, которые противопоставляют любви похоть и властность.

Однако неспособность примирить в себе оба начала ведет любого героя к саморазрушению и потере своего «Я». Так, не может обрести женственность Иордан, а Женщина-собака не способна преодолеть тяжесть своей мужественности. Гендель страдает от потерянных чувств, а Пикассо бессильно растрчивает эмоции в клетке семьи.

Женское начало по Уинтерсон более уравновешено и изначально софийно, так как содержит духовную связку с миром, без которой невозможно синтетическое, истинное его познание. В *Sexing the Cherry* принцессы мужественно жестоки, однако самую искусную из них характеризует «легкость», помогающая познать гармонию танца.

Героиня Сапфо являет средний типаж между Генделем и Пикассо, объединяющий в себе и своей поэзии слово с эмоцией – мудрость контроля и чувствования. Таким же героем является Алиса. В ней сливаются оба начала, и если Джованни нарушает границу брака банальной изменой, то герой-андрогин снова идет дальше – центробежной силой двойственности Алисы создается любовный треугольник, вовлекающий обоих супругов. Разрушая сюжет банальной измены, Уинтерсон вновь идет к нарушению общественных устоев и привычных любовных схем.

Андрогин Уинтерсон – рефлексирующий бродяга, стремящийся к революции. Он переосмысляет, ниспровергает все застарелое, нерабочее и фальшивое, провозглашая торжество естества. Алхимия и квантовая физика в «*Gut Symmetries*» как бы демонстрируют нам связку прошлое-будущее. Автор предпочитает разрушить традиционный брачный союз мужчины и женщины, потому что он институционально, а значит искусственно, приковывает людей друг к другу. Поэтому Уинтерсон нарушает тщательно выстроенную алхимическую формулу и физическую теорию, в которых было отведено важное место мужскому началу. Джованни остается за бортом магического мира алхимии, физики и зеркал, в ограниченности рационально-патриархальной сферы, в то время как Алиса-андрогин создает любовный союз с его женой.

Как и Вулф, Уинтерсон демонстрирует амбивалентность не только людей, но находит отражение ее во всем мироздании, экстраполируя половую дуальность и любовные отношения на совершенно разные явления: от языка до природы и космоса. Любовь двух людей у Уинтерсон может начаться со слова и наполнить Вселенную, будто это Слово Божье.

Ее андрогин призван развенчать фальшь современности и устаревшие условности ради надежнейшего залога лучшего будущего – любви, идущей из глубин человеческого естества.



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Альгина К. В. Андрогинность в контексте эстетической категории безобразного в искусстве / К. В. Альгина // Исследования и разработки в перспективных научных областях. – Новосибирск, 2018. – С. 32–37.
2. Античные гимны / сост. А. А. Тахо-Годи. – Москва : издательство МГУ, 1988. – 362 с. – ISBN: 5-211-00182-6.
3. Белобратов А. В. Роберт Музиль. Метод и роман / А. В. Белобратов. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1990. – 160 с. – ISBN: 5-288-00467-6.
4. Бем С. Линзы гендера. Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / пер. с англ. Д. Викторова – Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 336 с. – (Тендерная коллекция – современная классика). – ISBN: 5-8243-0587-0.
5. Беме Я. О тройственной жизни человека / пер. с нем., вступ. ст., коммент., примеч. И. Фокина. – Санкт-Петербург : Издательский дом «Мирь», 2007. – 428 с. – ISBN: 978-5-98846-019-0.
6. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 256 с. – (Антология мысли). – ISBN: 978-5-534-05321-0.
7. Богатова Л. М. «Гендерные страсти» у Notre-Dame de Paris : опыт социально-философского обобщения / Л. М. Богатова // Ученые записки Казанского ун-та. – Казань, 2014. – №1. – Т. 156 : Гуманитарные науки. – С. 31–42.
8. Брех Г. Дух и дух времени / Г. Брех // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / ред. Л. Г. Андреев. – Москва : Прогресс, 1986. – 640 с.

9. Вулф В. Орландо / В. Вулф // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/book/vulf\\_virdginiya/missis\\_dellouey\\_na\\_mayak\\_orlando\\_romani.html](https://royallib.com/book/vulf_virdginiya/missis_dellouey_na_mayak_orlando_romani.html) (дата обращения: 21.06.2020).

10. Вулф В. Своя комната / В. Вулф // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/book/vulf\\_virdginiya/svoya\\_komnata.html](https://royallib.com/book/vulf_virdginiya/svoya_komnata.html) (дата обращения: 14.09.2020).

11. Гутова С. Г. Андрогинность как идеал человека в философии всеединства / С. Г. Гутова // Образ человека будущего : кого и как воспитывать в подрастающих поколениях / ред. О. А. Базалук. – Киев : Філософсько-космологічне об'єднання, 2011. – С. 113–123.

12. Евгенидис Дж. Средний пол / Дж. Евгенидис // пер. с англ. М. Ланиной. – Москва : АСТ : CORPUS, 2013. – 656 с. – ISBN: 978-5-17-080249-4.

13. Кабанов А. А. Образ андрогина в декадентском искусстве / А. А. Кабанов // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 2. – С. 169–172.

14. Клочков В. В. Андрогинность в романах И. Бэнкса «Осиная фабрика» и И. М. Бэнкса «Эксцессия» / В. В. Клочков // Наука. Творчество. XI международная научная конференция. 3-6 апреля 2015 г. В 3 томах. Т. 3. – Самара, 2015 г. – С. 162–166.

15. Копылова Н. А. Мотивы андрогинности в изобразительном искусстве первой половины XX в. / Н. А. Копылова // Культура України. – 2015. – № 48. – С. 108–117.

16. Лебедев А. В. Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1 / пер. и сост. А. В. Лебедева. – Москва : Наука, 1989. – 576 с.

17. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам XXII. – Тарту, 1988. – С. 6–24.

18. Лихт Г. Сексуальная жизнь в Древней Греции / Г. Лихт / пер. с англ. В. В. Федорина. – Москва : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 400 с. – ISBN: 5-232-00146-9.
19. Музиль Р. Человек без свойств : в 2 т. Т. 1. Человек без свойств : части 1–2 / Р. Музиль // пер. с нем. С. К. Апта. – Москва : Ладомир, 1994. – 753 с. – ISBN: 5-86218-142-3.
20. Музиль Р. Человек без свойств : в 2 т. Т. 2. Человек без свойств : части 3–4 / Р. Музиль // пер. с нем. С. К. Апта. – Москва : Ладомир, 1994. – 513 с. – ISBN: 5-86218-143-1.
21. Мусатова Е. В. Поэтика цвета и света в романе Дженетт Уинтерсон «ART AND LIES» / Е. В. Мусатова // Вестник Новгородского государственного университета. – 2009. – № 51. – С. 77–80.
22. Овидий. Метаморфозы / пер. С. В. Шервинского. – Санкт-Петербург : Азбука, 2007. – 400 с. – ISBN: 978-5-389-07483-5.
23. Платон. Пир / Платон. – URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm> (дата обращения: 05.06.2020).
24. Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики / пер. И. Евсы, М. Л. Гаспарова ; комм. А. Шапошникова. – Москва : Эксмо, 2003. – 448 с.
25. Прозоров В. Г. «Безумно недостоверное “я”» : личность в постмодернистском романе США на рубеже XX–XXI веков // Америка : литературные и культурные отображения / под ред. О. Ю. Анцыферовой. – Иваново : Иван. гос. ун-т, 2012. – С. 386–404.
26. Рабинович В. Л. Алхимия / В. Л. Рабинович // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/book/rabinovich\\_vadim/alhimiya.html](https://royallib.com/book/rabinovich_vadim/alhimiya.html) (дата обращения: 06.12.2020).
27. Сейбель Н. Э. Поэтика австрийского романа 20-30-х годов XX века : дис. на соиск. учен. степ. доктора филол. наук : 10.01.03 / Сейбель Наталия Эдуардовна ; ЧГПУ – Челябинск, 2007. – 290 с.

28. Сейбель Н. Э. Вода как смыслопорождающий образ в романе Фр. Верфеля «Барбара, или благочестие» / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2019. – № 3 (57). – С. 149.
29. Солодуха Е. И. Творческое кредо Джанет Уинтерсон / Е. И. Солодуха // Веснік БДУ. Серыя 4 : Філалогія. Журналістыка. педагогіка. – 2008. – № 1. – С. 14–17.
30. Тега Е. В. Традиция Фрейда в системе персонажей романа Джанет Уинтерсон «Бремя» / Е. В. Тега // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 1–2. – С. 378–385.
31. Тега Е. В. Мифологизация в романах Джанет Уинтерсон: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : 10.01.03 / Тега Екатерина Владимировна ; науч. рук. В. Н. Ганин ; МПГУ. – Москва, 2016. – 22 с.
32. Тега Е. В. Интерпретация библейских мотивов в романе Дж. Уинтерсон «Тайнопись Плоти» / Е. В. Тега // Филология и культура. – 2015. – № 3 (41). – С. 253–257.
33. Тега Е. В. Богоборческие мотивы в романе Дж. Уинтерсон «Бремя» / Е. В. Тега // Научные труды молодых ученых-филологов XIV / МПГУ, Учебно-научный центр филологии. – Москва, 2015. – С. 132–136.
34. Уинтерсон Дж. Страсть / Дж. Уинтерсон // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/read/uinterston\\_dgenet/strast.html#0](https://royallib.com/read/uinterston_dgenet/strast.html#0) (дата обращения: 03.04.2019).
35. Уинтерсон Дж. Тайнопись плоти / Дж. Уинтерсон // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/read/uinterston\\_dgenet/taynopis\\_ploti.html#0](https://royallib.com/read/uinterston_dgenet/taynopis_ploti.html#0) (дата обращения: 11.11.2018).
36. Уинтерсон Дж. Зачем быть счастливой, если можно быть нормальной? / Дж. Уинтерсон // Электронная библиотека Royallib.com :

[сайт]. – URL: <https://coollib.net/b/494048-dzhanet-uinterzon-zachem-byit-schastlivoy-esli-mozhno-byit-normalnoy> (дата обращения: 20.06.2020).

37. Уинтерсон Дж. Хозяйство света / Дж. Уинтерсон // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/book/uinterzon\\_dgenet/hozyaystvo\\_sveta.html](https://royallib.com/book/uinterzon_dgenet/hozyaystvo_sveta.html) (дата обращения: 13.05.2020).

38. Уинтерсон Дж. Пьеса для трех голосов и сводни / Дж. Уинтерсон // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [https://royallib.com/book/uinterzon\\_dgenet/pesa\\_dlya\\_treh\\_golosov\\_i\\_svodni\\_i\\_skusstvo\\_i\\_log.html](https://royallib.com/book/uinterzon_dgenet/pesa_dlya_treh_golosov_i_svodni_i_skusstvo_i_log.html) (дата обращения: 26.07.2020).

39. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности / З. Фрейд // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [http://royallib.com/book/freyd\\_zigmund/tri\\_ocherka\\_po\\_teorii\\_seksualnosti.html](http://royallib.com/book/freyd_zigmund/tri_ocherka_po_teorii_seksualnosti.html) (дата обращения: 12.06.2017).

40. Хасиева М. А. Гендерная проблематика и феминизм в творчестве Вирджинии Вулф / М. А. Хасиева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1–2 (27). – С. 202–207.

41. Хацкевич Т. М. Своеобразие художественного воплощения инаковости в творчестве Дж. Уинтерсон : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : 10.01.03 / Хацкевич Татьяна Маратовна ; науч. рук. Хабибуллина Л. Ф. ; К(П)ФУ. – Казань, 2016. – 22 с.

42. Чуванова О. И. Андрогинность в постколониальной литературе (С. Рушди, А. Десаи, Х. Курейши) / О. И. Чуванова // Донецкие чтения 2018 : образование, наука, инновации, культура и вызовы современности / ред. С. В. Беспалова. – Донецк, 2018. – С. 107–109.

43. Шишлова Е. Э. Психологическая и философская рефлексия феномена андрогина как постгендера / Е. Э. Шишлова // Вестник МГИМО Университета. – 2014. – № 1 (34). – С. 244–253.

44. Шлегель Ф. К Доротее / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика. Соч. в 2-х т. Т.1. Эстетика. Философия. Критика : части I–II ; сост. и пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Москва : Искусство, 1983. – 480 с.
45. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [http://royallib.com/book/yung\\_karl/arhetip\\_i\\_simvol.html](http://royallib.com/book/yung_karl/arhetip_i_simvol.html) (дата обращения: 11.06.2018).
46. Юнг К. Г. Об архетипе и в особенности о понятии анима / К. Г. Юнг // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: [http://royallib.com/book/yung\\_karl/ob\\_arhetipe\\_i\\_v\\_osobennosti\\_o\\_ponyatii\\_anima.html](http://royallib.com/book/yung_karl/ob_arhetipe_i_v_osobennosti_o_ponyatii_anima.html) (дата обращения: 12.06.2018).
47. Юнг К. Г. Отношения между эго и бессознательным / К. Г. Юнг // Электронная библиотека Royallib.com : [сайт]. – URL: <http://carljung.ru/Library/OtnYaEgoLiKBAAll.htm> (дата обращения: 16.06.2018).
48. Ciglanić J. Greek-American Identity in Jeffrey Eugenides' Middlesex : Self-Transformation through the Lens of Ethnicity : partial fulfillment of the requirements for the master of arts degree / Jelena Ciglanić ; supervisor : Urstad T. S. ; The University of Oslo. – Oslo, 2013. – 109 p. – URL: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/38040> (дата обращения: 14.04.2020).
49. Estor A. Jeanette Winterson's Enchanted Science : proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor / Annemarie Estor ; promotor: D'haen Th. L. ; Universiteit Leiden. – Leiden, 2004. – 246 p. – URL: <https://ru.scribd.com/document/134488907/Jeanette-Winterson-s-Enchanted-Science> (дата обращения: 17.02.2020). – Режим доступа: по подписке.
50. Harraway D. A Cyborg Manifesto : science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century / D. Harraway // Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. – New York, 1991 – P. 149–

182. – URL: <https://www.sfu.ca/~decaste/OISE/page2/files/HarawayCyborg.pdf> (дата обращения: 03.03.2020).

51. Jeanette Winterson : official site. – 2019. – . – URL: <http://www.jeanettewinterson.com> (дата обращения: 05.12.2020).

52. Kivinen H. *Insinuated Bodies, Corporeal Resignification and Disembodied Desire in Novels by Jeanette Winterson : a dissertation submitted to the faculty of graduate studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy / Hannele Kivinen ; supervisor: Goldie T. ; York University.* – Toronto, 2015. – 246 p. – URL: <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/32140> (дата обращения: 03.03.2020).

53. Martinová M. *Jeanette Winterson's Gut Symmetries / M. Martinová // Электронная библиотека Scribd.com : [сайт].* – URL: <https://ru.scribd.com/document/197720976/Jeanette-Winterson-Gut-Symmetries-pdf> (дата обращения: 21.03.2020). – Режим доступа: по подписке.

54. Tesseur W. *Gender use in Jeanette Winterson's «Written on the Body» : masterproef aangeboden tot het verkrijgen van het diploma Master in het Vertalen / Wine Tesseur ; promotor Flynn. P. ; Lessius Mechelen.* – Mechelen, 2008. – 81 p. – URL: [https://www.academia.edu/22872412/Gender\\_use\\_in\\_Jeanette\\_Wintersons\\_Written\\_on\\_the\\_Body](https://www.academia.edu/22872412/Gender_use_in_Jeanette_Wintersons_Written_on_the_Body) (дата обращения: 12.03.2019).

55. Winkle P. V. D. *Identity and Gender Constructs in «Written on the Body» / P. V. D. Winkle // Lee Honors Theses.* – 2013. – 23 p. – URL: [https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3397&context=honors\\_theses](https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3397&context=honors_theses) (дата обращения: 15.03.2019).

56. Winterson J. *Sexing the Cherry / J. Winterson.* – Great Britain : Bloomsbury Publishing, 1989. – ISBN: 978-0-8021-3578-0. – URL: <https://ru.scribd.com/book/407372678/Sexing-the-Cherry> (дата обращения: 01.25.2020). – Режим доступа: по подписке.

57. Winterson J. Gut Symmetries / J. Winterson // Электронная библиотека Archive.org : [сайт]. – URL: <https://archive.org/details/gutsymmetries00jean> (дата обращения: 02.02.2020). – Режим доступа: после регистрации.

58. Winterson J. The Battle of the Sun / J. Winterson. – London : Bloomsbury Publishing, 2009. – 406 p. – URL: <https://archive.org/details/battleofsun0000wint> (дата обращения: 15.02.2020). – Режим доступа: после регистрации.



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Презентация к внеурочному занятию «Влюбленный андрогин: путь от древней легенды к нашей современности»

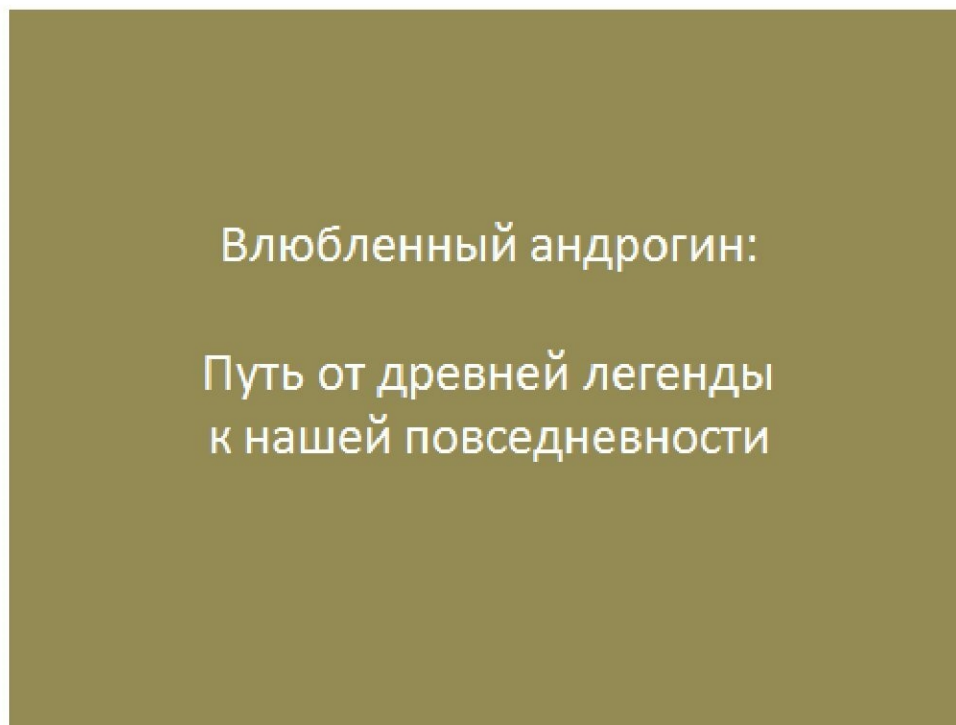


Рисунок 1 – Слайд первый

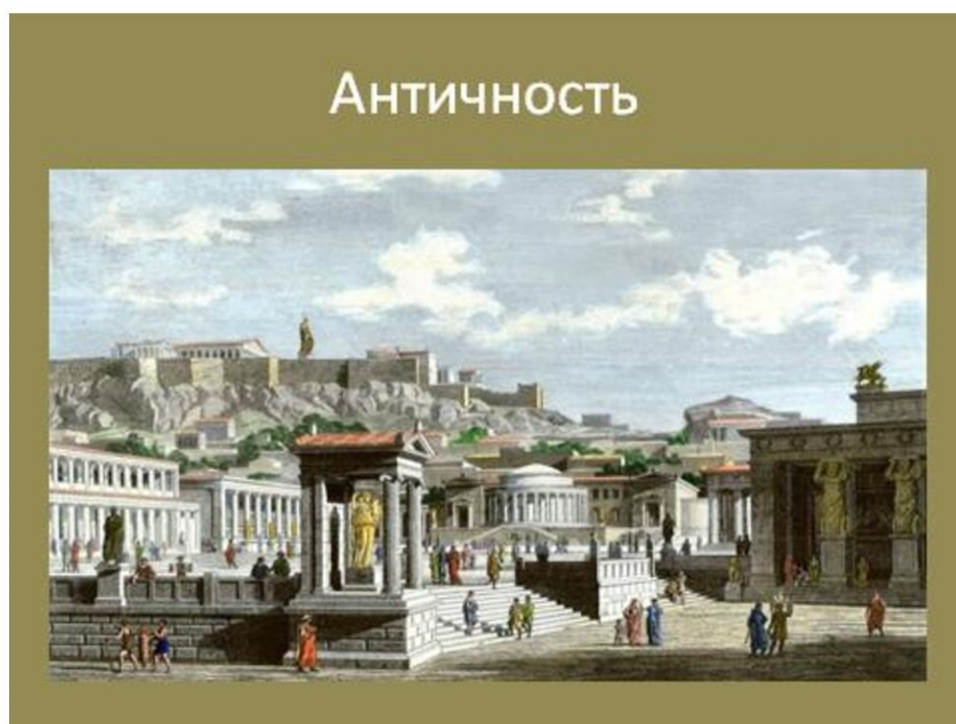
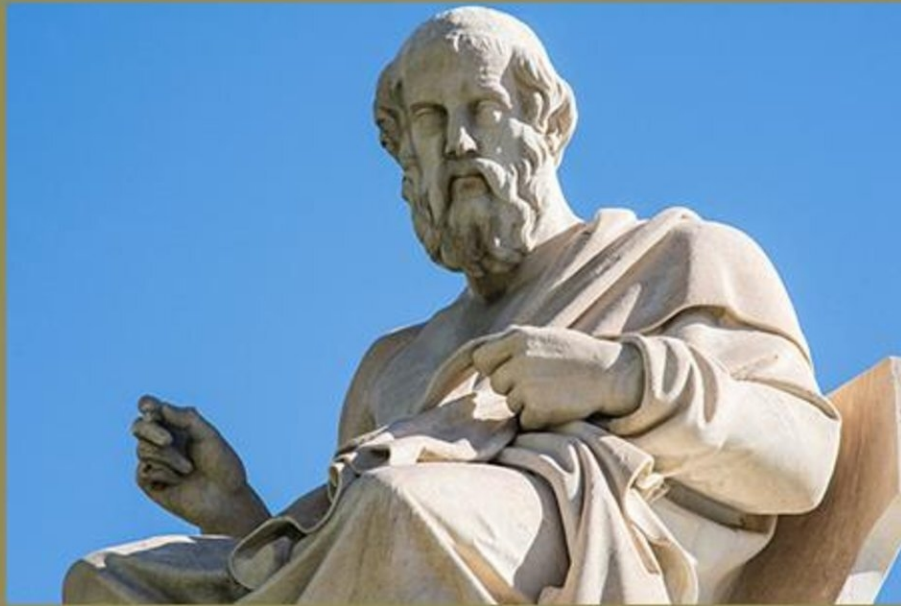


Рисунок 2 – Слайд пятый



Платон (≈428-347 до н. э.)

Рисунок 3 – Слайд шестой



Андрогин, фрагмент вазы

Рисунок 4 – Слайд седьмой



Агдистис.  
Сер. 6 в. до н. э.  
Музей анатолийских  
цивилизаций,  
Анкара, Турция.

Рисунок 5 – Слайд восьмой



Кибела, Мать богов.  
Около 150 г. до н. э. Рим

Рисунок 6 – Слайд девятый



Афина.  
Копия 2 в. до н. э.  
с оригинала  
430-420 гг. до н. э.  
работы Кресилая.  
Глиптотека  
Мюнхена.

Рисунок 7 – Слайд десятый



Арес Людовизи.  
Римская копия с  
Греческого оригинала  
320 г. н. э.  
Национальный музей Рима,  
Италия

Рисунок 8 – Слайд одиннадцатый



Дионис.  
Римская копия  
с греческого оригинала  
4 в. н. э.

Рисунок 9 – Слайд двенадцатый



Гермафродит.  
Римская фреска  
1-50 гг. н. э.  
Секретный кабинет,  
Неаполь, Италия.

Рисунок 10 – Слайд тринадцатый



Гермафродит.  
Город Пергам, 3 в. н. э.  
Археологический музей  
Стамбула

Рисунок 11 – Слайд четырнадцатый



Спящий Гермафродит.  
Римская копия греческого оригинала II-III вв. до н. э.  
Эрмитаж, Санкт-Петербург

Рисунок 12 – Слайд пятнадцатый

## Средневековье



Рисунок 13 – Слайд шестнадцатый



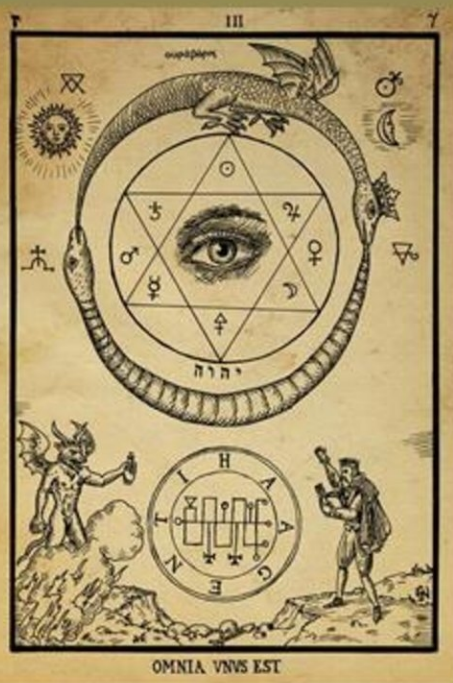
Спаситель мира.  
Леонардо да Винчи, 1500 г.  
Яхта Мухаммеда бен  
Сальмана Аль Сауда

Рисунок 14 – Слайд семнадцатый



Сотворение Евы. Хартманн Шедель,  
Нюрнбергская хроника. Нюрнберг, 1493 г.

Рисунок 15 – Слайд восемнадцатый



Алхимическая формула.  
Фрагмент средневековой  
рукописи.

Рисунок 16 – Слайд девятнадцатый





Фрагмент *Viridarium chymicum* (в цвете). Д. Штольц, 1624 г.

Рисунок 17 – Слайд двадцатый



Фрагмент *Viridarium chymicum* (в цвете). Д. Штольц, 1624 г.

Рисунок 18 – Слайд двадцать первый



Рисунок 19 – Слайд двадцать второй

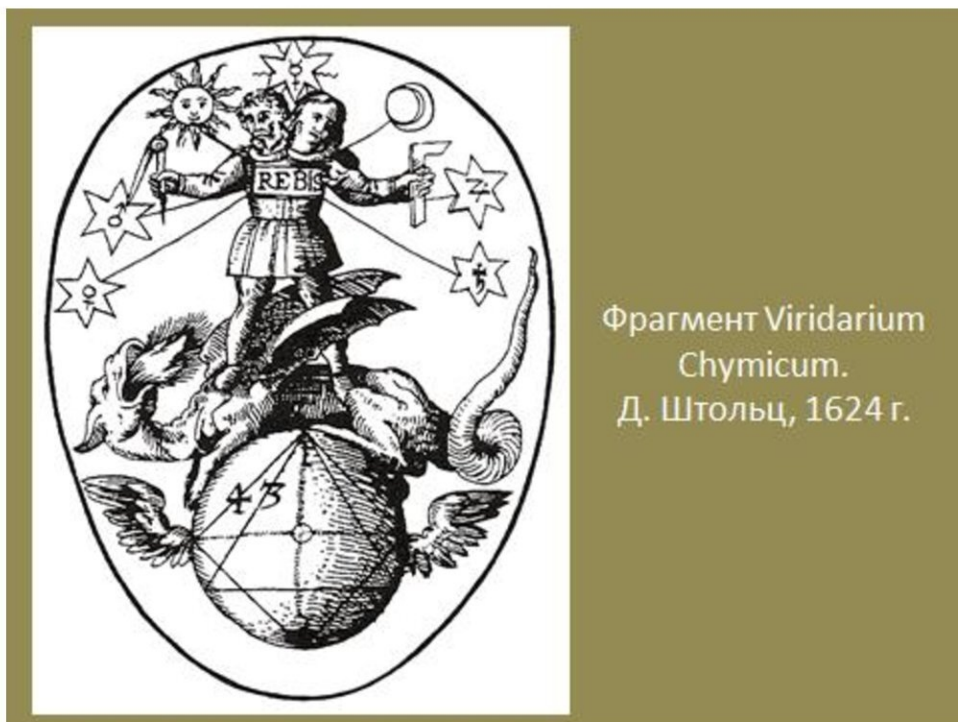


Рисунок 20 – Слайд двадцать третий

## Возрождение



Рисунок 21 – Слайд двадцать четвертый



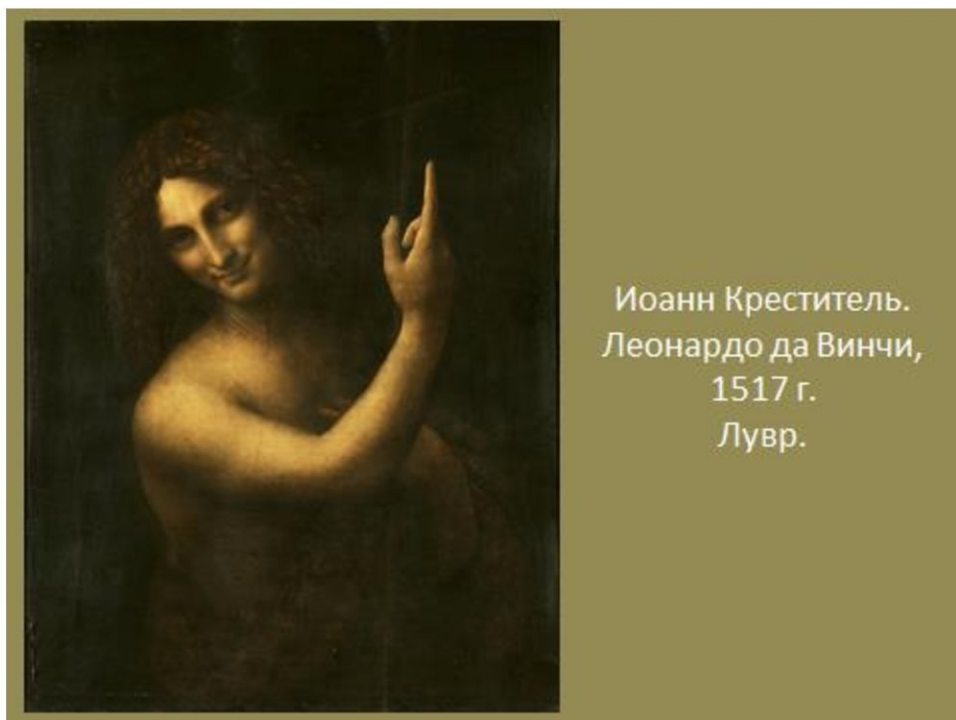
Спаситель мира.  
Леонардо да Винчи, 1500 г.  
Яхта Мухаммеда бен  
Сальмана Аль Сауда.

Рисунок 22 – Слайд двадцать пятый



Вакх.  
Леонардо да Винчи, 1510.  
Лувр.

Рисунок 23 – Слайд двадцать шестой



Иоанн Креститель.  
Леонардо да Винчи,  
1517 г.  
Лувр.

Рисунок 24 – Слайд двадцать седьмой

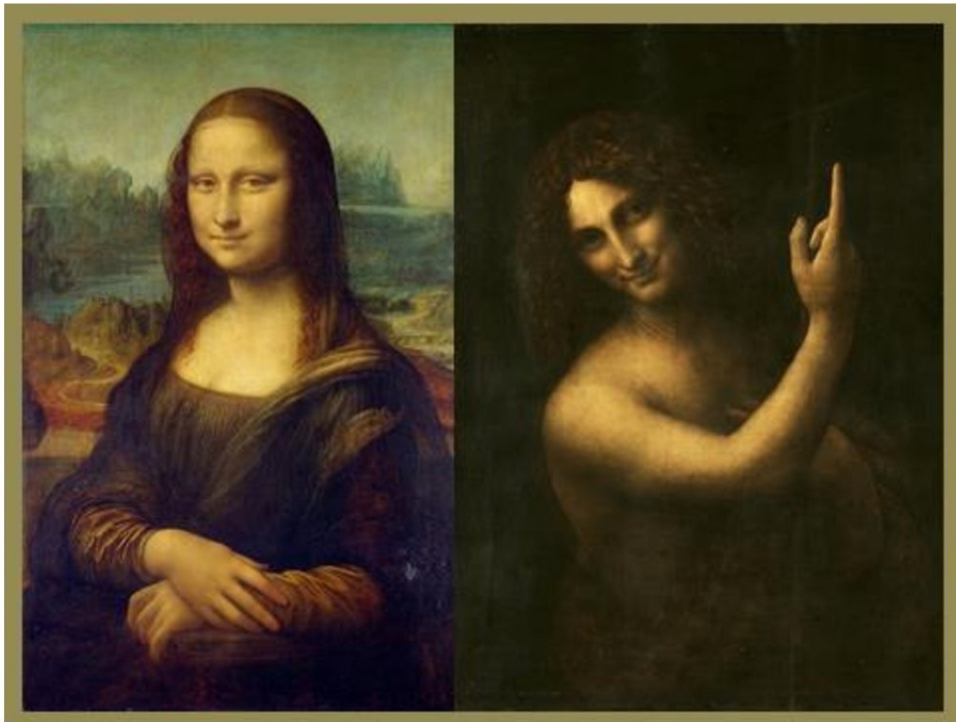


Рисунок 25 – Слайд двадцать восьмой



Салмакида и Гермафродит. Лодовико Карраччи, 1598 г.

Рисунок 26 – Слайд двадцать девятый



Салмакида и Гермафродит.  
Франческо Альбани, 1630-е.

Рисунок 27 – Слайд тридцатый



Превращение  
Гермафродита и Салмакиды.  
Ян Госсарт, первая треть  
XVI в.

Рисунок 28 – Слайд тридцать первый



Спящий Гермафродит. Неизв. римский автор, сер. II в. с матрасом Лоренцо Бернини. Лувр, Франция.

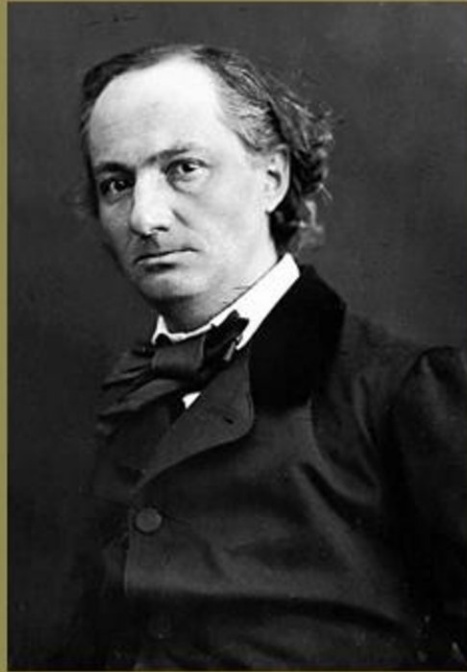
Рисунок 29 – Слайд тридцать второй

### Новое время. Поздний период.



"Черви - козыри". Джон Эверетт Милле, 1872. Из коллекции Галереи Тейт

Рисунок 30 – Слайд тридцать третий



Шарль Пьер Бодлер  
1821-1867 гг.

Рисунок 31 – Слайд тридцать четвертый



Возвешение.  
Симеон Соломон, 1877 г.

Рисунок 32 – Слайд тридцать пятый





Ночь.  
Симеон Соломон,  
1890 г.

Рисунок 33 – Слайд тридцать шестой



Беатриче (Беатрис).  
Симеон Соломон,  
1860 г.

Рисунок 34 – Слайд тридцать седьмой



Рисунок 35 – Слайд тридцать восьмой



Рисунок 36 – Слайд тридцать девятый



Песнь песней (фрагмент). Гюстав Моро, 1853 г.

Рисунок 37 – Слайд сороковой



Зинаида Гиппиус  
(1869-1945 гг.).  
Фото 1910-го года.

Рисунок 38 – Слайд сорок первый

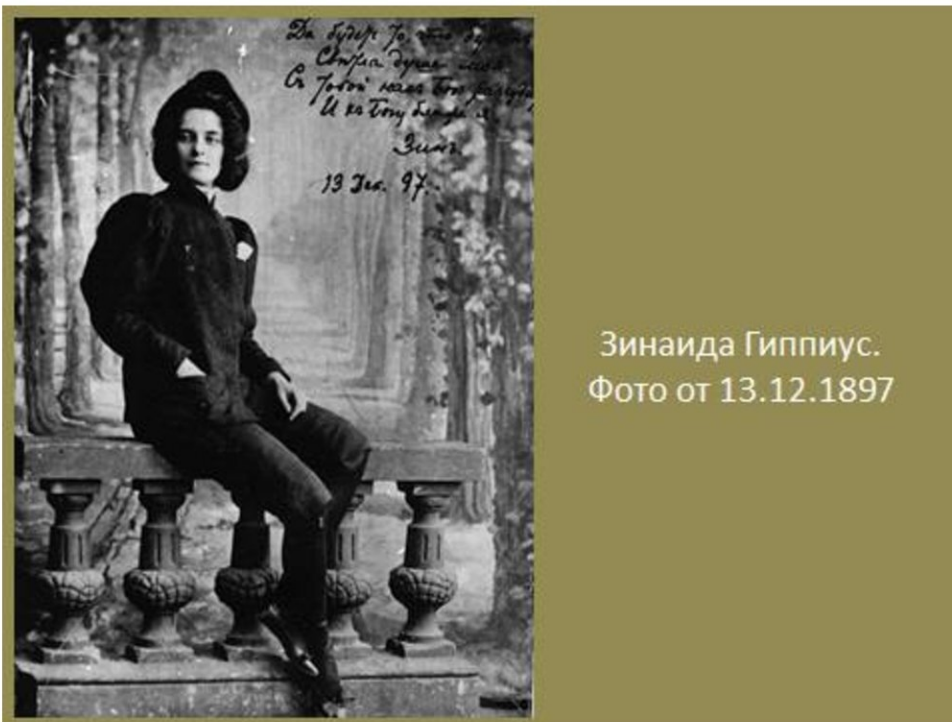


Рисунок 39 – Слайд сорок второй

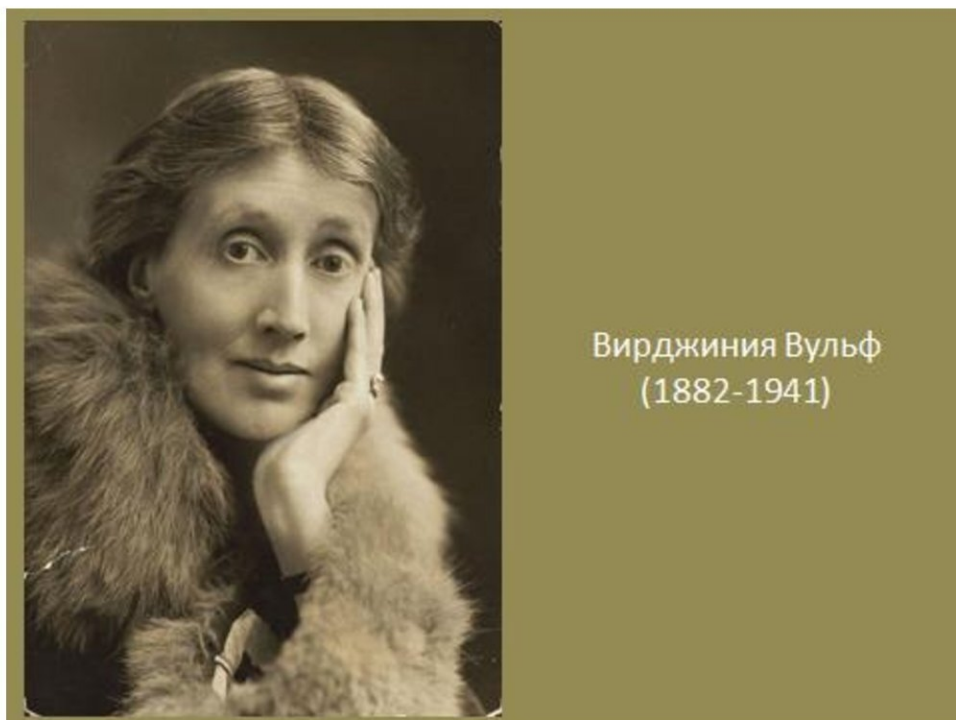


Рисунок 40 – Слайд сорок третий



Рисунок 41 – Слайд сорок четвертый



Рисунок 42 – Слайд сорок пятый



Рисунок 43 – Слайд сорок шестой



Рисунок 44 – Слайд сорок седьмой



Джанетт Уинтерсон  
1959 г.

Рисунок 45 – Слайд сорок восьмой