«Like Penelope», «Road D.». The author examines the manifestation of the author's intention in this literary text, as well as the textual techniques used in this case.

Keywords: ego-text, fragmentary, partial constructions, existential search, author's intention, Dostoevsky, Prishvin.

Ю. Ф. Панибратова

(научный руководитель – доктор филологических наук Т. Н. Бреева)

Казанский федеральный университет

Казань, Россия

Образ Другого в романе М. Степновой «Хирург»

Аннотация: В романе М. Степновой «Хирург» образ Другого воплощается в сюжете творения. Две сюжетные линии отражают зарождение и смерть патриархального мира мужчины-творца. Точкой отсчета становится арабская линия – мир, лишенный женщин, выставляющий их за рамки истории. Завершением же сюжета творения является мир, объективирующий женщину, использующий ее в качестве глины, материала для воплощения идеального феминного создания. Подобная модель приводит к травме колонизатора и завершению патриархальной цивилизации.

Ключевые слова: образ Другого, Степнова, миф творения, травма колонизатора.

Образ врача в мировой и отечественной традиции рассматривается в качестве Другого. Так, В. Ю. Лебедев и А. В. Фёдоров в статье «Врач как другой в контексте “эрозии приватности”: общество, культура, искусство» достаточно подробно прослеживают эволюцию данного образа на примерах западной и русской литературы. Авторы говорят о враче-трикстере, образе фаустовского врача («не от мира сего») и сакрализации образа с третьей четверти девятнадцатого века и до середины XX века. О враче как экзистенциальном Другом говорит и Е. Шапинская, разбирая на примере доктора Хауса, популярного персонажа одноименного сериала, трансформацию данного образа в постмодернистскую эпоху [Шапинская 2014: 221].

В романе М. Степновой «Хирург» детство главного героя проходит в маленьком, богом забытом городке Феремове. Будущий известный пластический хирург Хрипунов не был похож на обычного «трогательного» мальчика семи-тринадцати лет: «Хрипунов был другой»; «В Феремове (как и в миллионах таких же дрянных, закисших, уездных городков) детьми интересовались только в самом зоологическом смысле... Ибо зачем бессмертная душа существу, которое ровно сгниет на заводе по производству искусственного каучука?» [Степнова 2018: 73] Однако не был он и своим среди феремовской шпаны, которая убедилась «во-первых, что никакой он не свой. Во-вторых, самый настоящий трус» [Степнова 2018: 75].

Инаковость Хрипунова прослеживается и в описании его родителей, лишенных имени, представляемых лишь как «хрипуновская мать» и «хрипуновский отец». С самого своего появления он не вызывает у матери естественного чувства или элементарной привязанности. Между ними есть нить – «как некое упругое, странное и иногда болезненное натяжение от материнского пупка» не приближает их, однако, друг к другу: «мать была к нему биологически равнодушна» [Степнова 2018: 76]. Это отделяет Хрипунова от семьи и позднее от всего города, наделяя его особенными чертами, не свойственными жителям Феремова. Единственным близким человеком становится патологоанатом дядя Саша.

Присутствует в Хрипунове и что-то нечеловеческое, впервые проявившееся в эпизоде с ворованным барбарисом. Полуинфернальная бабка-сторож почувствовала

некую иную, потустороннюю сущность Хрипунова-младшего и отступила, избавив его от детской комнаты милиции: «И бабка Хорькова, уже взмахнувшая метлой, уже разогнавшаяся до критической, орбитальной почти скорости, вдруг увидела, как шуплую фигурку подернуло странной рябью, на миг растворило в полуденном мареве. И только глаза, желтовато-оранжевые, почти йодистые, совершенно спокойные, смотрели на ней из этого марева, и такие это были недетские да и вообще – нечеловеческие глаза» [Степнова 2018: 70].

Профессия Хрипунова, пластическая хирургия, была для него способом создавать: «это единственная для врача возможность не увечить, а творить» [Степнова 2018: 183], которых оказались для него «безрадостно некрасивы» [Степнова 2018: 140]. Он чувствовал себя создателем нового человека и одновременно полубогом: «Он больше не человек, в его пальцах нет ничего человеческого – в операционной все это чувствуют...» [Степнова 2018: 162]. Образ творца наделяет Хрипунова безграничной властью в операционной. Женщины, их лица – для него материал, глина, объект творчества: «Хрипунов хотел стать Богом. Он вообще не имел права любить» [Степнова 2018: 28].

Жизнь Хрипунова лишена женского начала. Женщина – лишь объект творчества. Найдя свою Галатею, Элизу Дулитлл, он не влюбляется в нее, подобно Пигмалиону или профессору фонетики Хиггинсу. Вплоть до завершения всех хирургических изменений Хрипунов воспринимает Анну как объект, вещь, которая повреждена изначально и требует пересоздания. Хрипунов даже испытывает к Анне беспрестанное отвращение: «Как будто медленно погружаешься в скользкую болотную воду, гнилую, тягучую, черную, ныряешь, пытаешься зажать нос и одновременно нашарить на дне невидимый браслет соскользнувших часов, но под пальцами только мягкая струящаяся гниль и тихое полуживое шевеление» [Степнова 2018: 291]. После акта преобразования (пластической операции) отвращение сменяется страхом смерти, потому что созданное Хрипуновым существо становится смертельным оружием: после операции Анна – обладательница улыбки «такой сокрушительной убойной силы, что хватило бы и Гераклу» [Степнова 2018: 255].

При рассмотрении параллельной арабской сюжетной линии романа мы сталкиваемся с еще одним образом всемогущего творца, который, однако, принимает свою миссию как ношу, тяготится ей, а не выбирает, как Хрипунов: «Хасан вообще не хотел убивать – он, в отличие от голоса, хотел только покоя. Голос же <...> требовал власти и смерти. Хасан ибн Саббах пришел за властью, смертью и покоем в Аламут» [Степнова 2018: 43]; «Но даже Бог не знал, как Старец Горы устал быть Хасаном ибн Саббахом» [Степнова 2018: 168]. И если Хрипунов ощущал некую нездешнюю сущность внутри себя, то Хасан ибн Саббах, внимал раздававшемуся свыше голосу-лучу, видениям, останавливающим бурю и пролетающим в его голове как телепередачи в телевизоре.

Взаимопроникновение линии Хрипунова и линии загадочного Хасана ибн Саббаха, основателя государства исламитов-низаритов XI века, происходит через бессознательные страхи о «жизни в невиданной пустыне» [Степнова 2018: 77] и повторяющиеся, навязчивые кошмары о войне. Связь Хасана и Хрипунова можно проследить и через художественную деталь – нож, который неизменно использует Хасан для убийства: им он лишает жизни своего любимого сына («Одно едва заметное движение клинка» [Степнова 2018: 201]), и врагов («Визирю не было угодно, за что он и получил свой нож в брюхо», «глупый персидский халиф рассек толстую щеку о дрожащий кинжал» [Степнова 2018: 228]). Все потому, что «кинжалом все-таки было чище. И надежнее» [Степнова 2018: 43].

Объединяет две линии и образ ангела, который появляется в момент рождения и смерти Хрипунова («все тот же коротконогий сутулый азиат»). Он же одновременно является самым верным слугой Хасана, Исамом, который живет так же долго, как и его хозяин, знает, как прервется род Хасана: «родится дочка, а от нее еще одна, и еще, и так еще девятьсот с лишним лет – пока не настанет, наконец, время мальчика, судьбу которого знал только Исам» [Степнова 2018: 229]. Этим мальчиком и был Аркадием

Хрипуновым. Исам, ангел-хранитель, фиксирует отсутствия души у Хрипунова: «Ангел машинально посмотрел в верхний левый угол – там, где <...> должна была беззвучно метаться <...> душа, никого не было» [Степнова 2018: 317].

Миф творца в арабской линии сюжета реализуется через категории безграничной власти: «последние сорок лет был богат, как Бог, и так же всемогущ» [Степнова 2018: 168]. Хасан, так же, как и Хрипунов, строит свою империю ассасинов в мире, где нет места женскому. Хасан не испытывает ни отвращения, ни страха перед женщинами – у него есть две жены, но это лишь «два непроницаемых столбика пепла, два кокона, две черные тени – повыше и пониже. Никто никогда не видел их без чадры. Говорили, что даже сам Хасан» [Степнова 2018: 71]. Есть у Хасана и сыновья, но жестокость и непримиримость отца даже к малейшим слабостям, а также провидение, которое подсказывает ему исход любого события, любой жизни, не оставляют ни одно из них в живых. Хасан не щадит своего любимого сына, Хасана-младшего, он убивает его за первую же связь с женщиной. Он хладнокровен перед слабостью.

Мотив преображения ведет обе сюжетные линии. Хасан и Хрипунов ведомы высшей целью – преобразовать мир, сделать его лучше, чище, красивее: «Хасан знал, что каждую душу придется протрясти сквозь самое частое сито, пропустить сквозь самые мелкие ножи» [Степнова 2018: 124, 125]; «Хрипунов наконец понял, что вокруг не так. Люди. Они оказались чудовищно, разнообразно т безрадостно некрасивы. Даже хрипуновская мама. Все» [Степнова 2018: 140]. Они оба строят свой мир без женщин с абсолютной выверенностью, точностью. Хрипунов рассчитывает пропорции лица до миллиметра, Хасан хладнокровен и беспощаден как к своим врагам, так и к слугам и родным.

Мускулиный мир не завершен без феминного начала. Он бездушный и механистический, поэтому он травмирует своих создателей и на физическом (мигрень Хасана, кошмары Хрипунова), и на моральном уровне (хладнокровная жестокость к миру у обоих героев). В арабской линии можно проследить, как может изменить реальность появление женщины (беременной дочери Хасана): основатель государства исламитов-низаритов, пусть на мгновение, но избавляется от мигрени – символа довлеющей божественной силы – ощущения предопределенности жизни, проведения, которое направляет каждый его шаг: «...молчала не только женщина. Голос тоже молчал <...> В первый раз со времен Реи Хасан ибн Саббах почувствовал, что живет по-настоящему – в том смертном ужасе, в котором от рождения привыкли жить все земные души» [Степнова 2018: 175, 176]. Дочь отказывается признавать его Богом – «Судить вправе только Бог» [Степнова 2018: 178]. Он же для нее просто человек. Это выбивает почву из-под ног Хасана, из Бога он превращается в обычного человека. В таком оцепенении находит Хасана младшая жена, для которой он вдруг стал не хозяином и повелителем, а просто мужем: «Она, лопоча что-то ласковое, помогла Хасану подняться и, подхватив его, как маленького, под мышки (косточки, косточки-то, оказывается как у изголодавшейся птички), повела домой – сгорбленного, вмиг одряхлевшего» [Степнова 2018: 190].

О бездушии мира, который построил Хасан, свидетельствует и эпизод с чередой девочек, которых ему привозят несколько раз в год, а спустя какое-то время выдают замуж, и все живут «потом долго и счастливо, смиренно рожая крепких детишек. И только одна из них накануне собственной свадьбы удавилась <...> Тихая светлоглазая девочка по имени Мухджа. Душа» [Степнова 2018: 257].

Таким образом, мужчина-творец, создавший свое творение, основываясь исключительно на маскулином начале, отвергая и не допуская в свой мир феминное, обречен познать смерть от своего же создания.

На протяжении всего романа Хрипунов и Хасан отстраняются от женского мира, как на внешнем, так и на внутреннем уровне: они лишены привязанности. Мир Хрипунова и Хасана – это мужской мир человека-творца с зияющей пустотой феминного начала, немого и объективирующего женщину.

Хрипунов – продолжение арабской линии, он видение, тот самый младенец, которого узрел сквозь столетия Хасан в утробе своей дочери. Хрипунов убирает, стирает, вычищает и обезличивает все женское в своем мире. Но при этом он становится Богом для женщин, способным преобразить их, избавить от врожденного несовершенства. Как Хасан уверенно вспарывал животы и перерезал горла, так Хрипунов с филигранной точностью снимает слои кожи, разбивает лицевые кости и стягивает мышцы. Но Хрипунов хочет не просто власти и смерти, как божественный голос, управляющий Хасаном. Он идет дальше – он хочет преображения мира. Он вторгается в жизнь Анны, захватывает ее судьбу, становится ее хозяином, делая из нее жертву. Она лишь материал, ему не нужно ее согласие, чтобы сделать из нее идеальную женщину, ту, которую он ищет с самого детства, когда кричит в морге дяди Саши, увидев мертвую женщину: «Не ОНА, не ОНА!».

Этот мир должен был бы сделать жертвой именно подопечных Хрипунова, однако в романе Степновой прослеживается травма колонизатора, пожинаящего плоды собственной экспансии, выраженной в стремлении изменить женщину физически, преобразить ее до уровня божественного творения.

Литература

Лебедев В. Ю., Фёдоров А. В., Врач как другой в контексте «эрозии приватности»: общество, культура, искусство. // Другой в литературе и культуре: сборник научных трудов : В 2 т., М. : Новое литературное обозрение, 2019. С.44–68.

Степнова М. Хирург. М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018.

Шапинская Е. Н. Избранные работы по философии культуры // Согласие, Академическая библиотека российской культурологии. 2014.

Panibratova Y. F. The Image of the Another in M. Stepnova's «The Surgeon»

Abstract: In M. Stepnova's novel «The Surgeon», the image of Another is embodied in the plot of creation. Two storylines reflect the birth and death of the patriarchal world of the male creator. The starting point is the Arab line – a world without women, exposing them beyond the framework of history. The completion of the plot of creation is the world that objectifies a woman, using her as clay, a material for the embodiment of an ideal feminine creation. Such model leads to the trauma of the colonizer and the end of the patriarchal civilization.

Keywords: the image of Another, Stepnova, the myth of creation, the trauma of the colonizer.

Д. А. Ерундова

(научный руководитель – доктор филологических наук Т. Н. Бреева)

Казанский федеральный университет

Казань, Россия

Категория телесности в романе О. Славниковой «Прыжок в длину»

Аннотация: категория телесности является одной из самых устойчивых, транслирующих женскую субъективность. Проблема осознания и презентации телесности волнует многих писательниц современной женской прозы. Травма мыслится как неотъемлемая часть личного опыта ущербного тела, благодаря которой герой предпринимает попытки преодолеть утрату. Так, Ольга Славникова намечает двоякую ситуацию попытки преодоления травматического переживания: компенсация ущербности и приобретение опыта телесности.

Ключевые слова: травма, опыт, телесность, компенсация, ущербность.