



УДК 81'42
ББК 81.001.6

**ДИСКУРСИВНЫЕ ПРИЕМЫ
ИРОНИЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ АВТОРА
В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Г. ЩЕКИНОЙ «ГРАФОМАНКА»)**

С.Ю. Воробьева

В статье на материале романа Г. Щекиной «Графоманка» рассмотрены дискурсивные приемы создания иронического модуса в художественном тексте с целью выявления гендерно значимых способов самоидентификации автора-женщины; описаны наиболее продуктивные в этом плане речевые тактики.

Ключевые слова: диалог, дискурс, интенция, ирония, оксюморон, паремийные клише, прецедентный текст, реминисценция, самоидентификация, цитата.

Иронический писатель... умаляет себя и, подобно Сократу, делает вид, что он ничего не знает, даже того, что он ироничен.

Нортрон Фрай¹

Активный поиск новых средств и приемов авторской самоидентификации характерен для современного художественного дискурса и искусства в целом. В эпоху объявленной смерти автора в мире, превратившемся в текст, проблема идиостиля сводится к выбору пишущим альтернативных речевых и повествовательных стратегий. Именно речевое поведение (и прежде всего оно) формирует сегодня позицию и имидж рефлексирующего над миром субъекта.

В сфере художественного творчества общий процесс поиска и утверждения аутентичной индивидуальности все чаще направлен сегодня в сторону атипического, особенного, неповторимого, маргинального, периферийного и, как следствие, требует от автора особой активности именно на уровне речевого поведения. Эта тенденция обусловлена, как

нам кажется, двумя процессами. С одной стороны, последовательно дискредитировавшая себя реалистическая парадигма довольно скоро и резко (особенно на отечественном субстрате) была заменена приоритетами модернистского и постмодернистского толка. Вследствие этого в культуре оказались востребованы индивидуально-субъективные кластеры творческого сознания, а категория типического отодвинулась на второй план, стала неактуальной. С другой стороны, новые формы бытования и функционирования произведений искусства в условиях агрессивной рыночной среды сделали актуальным все, что гарантированно выбьется и общего ряда, но при этом не отпугнет своей инновационной экспериментальностью и будет легко опознано максимальным числом реципиентов как источник потенциального удовольствия. Иными словами, автор, претендующий на известность и актуальность в литературном процессе, сегодня выбирает не новую тему или материал, а новое слово, стремится выработать оригинальную дискурсивную практику, превратить ее в свой бренд.

Эти процессы особенно очевидны в текстах, созданных женщинами, поскольку автор-женщина, взявшись за перо, вынуждена решать важную проблему, характер которой обусловлен не только эстетическими, но и эти-

ческими координатами. Это проблема самоидентификации, которая всегда будет выглядеть для нее как дилемма: писать *не хуже*, чем автор-мужчина, или писать *иначе, чем он*? В зависимости от сделанного выбора формируется и комплекс приемов самоидентификации женщины – автора текста как речевого субъекта. Именно они находятся сегодня в центре внимания гендерно ориентированных исследований, нацеленных на поиск принципиальных дискурсивных различий, последовательно и системно отражающих различия феминного и маскулинного сознаний.

Жан Бодрийяр, автор известного философского трактата «Соблазн», связывает женскую природу со стихией соблазна, который в первую очередь отрицает «толковательный дискурс, менее всего соблазнительный» [2, с. 35]. Оппозицию такому типу дискурса и составляет ирония, строящая образ на парадоксе, смешении несовместимого.

В этом плане особенно интересным материалом для исследования представляются тексты, созданные автором-женщиной, имеющей очевидную установку на то, чтобы обозначить свою идентичность как женскую, сказав *иначе* свое слово о мире. Заметим, что выбор одной из означенных стратегий всегда будет иметь статус интенциональный, не обусловленный напрямую волевым, осознанным решением, поскольку это всегда способ обретения голоса внутренней личностью. Именно об этой личности пишет и М. Завьялова, называя субъектность автора-женщины «внутреннейшей женщиной»: «Вокруг “женщины” очень много настроено: такой тяжеловесный социокультурный конструкт, предписывающий то, се, пятое, десятое. Почему плохо одета? Почему глупая и некрасивая? Почему майка торчит? Почему дети плохо одеты? Почему они глупые и некрасивые, к тому же голодные, и почему у них майка торчит? Почему муж голодный, плохо одетый, и почему, ну почему, в конце концов, у него майка торчит? Чтобы не раздавило это сооружение, женщина выгораживает себе – психологически – то, что можно условно назвать “внутреннейшее я”» [4].

В этом направлении поле искомых репрезентативных текстов неизбежно сужается: особенно показательны, на наш взгляд, те, в

которых языковая личность автора-женщины поставит перед собою цель не столько обозначить, сколько обрести свое «я-для-себя». Это тексты, в которых «“женщина говорящая” становится не только объектом, но и субъектом речи, носителем своего голоса в мире, рассказчицей своей беды и своей судьбы, выдумщицей своей истории» [3].

Иными словами, это произведения, в которых автор-женщина не хочет ни дистанцироваться от героини (эпически завершая ее как отстоящую от себя, внеположенную себе), ни сливаться с нею максимально (как в лирике). Ее интенция совмещает два разнонаправленных вектора: ни в коем случае не скрывать свое сущностное родство с героиней, но при этом и не оправдывать ее абсолютно во всем, не симпатизировать ей только из гендерной солидарности.

Именно в этом случае текст должен обладать и двумя соответствующими наборами признаков, позволяющих идентифицировать создаваемый образ как максимально протAGONИСТИЧЕСКИЙ, приближенный к автору, но при этом диалогически незавершенный, имеющий открытую структуру. Формально это сочетание наиболее адекватно реализуется через сложное, даже парадоксальное сочетание таких качеств, как автобиографизм, исповедальность, с одной стороны, и ярко выраженная ирония (самоирония) – с другой.

Сочетание названных качеств обнаруживается в романе Галины Щекиной «Графоманка»², который, вызвав неоднозначные отзывы – от восторгов до неприятия, тем не менее вошел в финал национальной премии «Русский Букер» в числе шести лучших прозаических произведений, опубликованных на русском языке в 2008, а в 2009 г. был выдвинут на соискание премии «Национальный бестселлер». Сочетание простодушной откровенности и остроумия, внутренней силы и нескрываемой самоиронии делают это произведение, по мнению критиков, знаковым для современной женской прозы.

Сюжетная канва романа Г. Щекиной, почеховски растворенная в бытовой и «конторской» суе, очевидная «типажность» образов, их нероманная статичность – все это перемещает стилевые акценты на приемы сугубо дискурсивные, делая именно способ ре-

чегого поведения приоритетным при формировании и характера главной героини, и основной коллизии произведения, и, что самое главное, авторской позиции в ее отношении к миру. Концептуально этот способ можно определить как «спасительная ирония», то есть такой модус художественности, при котором акцент на «размежевании я-для-себя от я-для-другого» необходим не столько как «карнавал, переживаемый в одиночку» [1, с. 44], позволяющий тайно возвыситься над миром и утвердиться в собственной избранной непричастности ему, сколько в виде единственного способа преодолеть свою отъединенность от творческой сферы, свою погруженность в «нудительную действительность» быта.

Героиня романа Ларичева – женщина, «обремененная» трижды: семьей, работой и творческой искрой. Вокруг этой ситуации строится сюжет романа, у которого весьма условная завязка и не предусмотрено ни развязки, ни кульминации, поскольку автор тяготеет к «открытой» сюжетной схеме, воспроизводя вереницу будней и творческих импульсов совершенно нонселективно, перемешивая их в единый массив «потока жизни»: прошлое и настоящее, вымысел и реальность, творчество и быт. Вследствие такой безотборности возникает почва и для продуктивного использования многочисленных языковых и речевых приемов, активно формирующих иронический дискурс и героини, и автора, который, в силу ориентации на парадокс, оказывается вполне органичен как архитектонике всего произведения, так и характеру внутренней субъектности автора. Рассмотрим некоторые из них.

Установка на иронию дается читателю с первых строк, и он чувствует себя вовлеченным в некий языковой сумбур, к которому скоро привыкает: *Ларичева вбежала под светлые своды поликлиники в сильном запале. Она торопилась и скользнула на свежeweымытом полу. Раздев ребенка, она рухнула вместе с ним и с пальто прямо на барьер раздевалки. Ребенок звонко закричал: «Сам тете отдам!» Тетя стала рсихивать пальто, а Ларичева потянулась за сумками* (с. 4). Коммуникация автора и читателя строится не так спонтанно, как при разговорной речи, и очень скоро обнаруживает свои системные признаки, формирующие

иронический код, который указывает на существование у текста эстетической сверхзадачи, определяющей характер его художественной целостности.

Ирония становится у Г. Щекиной следствием деконструкции языкового знака, способом его узнавания через первичное разуподобление. Наиболее частотный прием – отсылка читателя к прецедентному тексту, который подвергается предварительно существенной коррекции: *вбежала в сильном запале под светлые своды поликлиники* (с. 4); *потащицась прочь, под светлые своды гастронома* (с. 10); *под светлыми сводами школы назревало объединенное родительское собрание* (с. 12).

«Чужой текст» – в данном случае – цитата из полузабытой (1956 года) песни на стихи Е. Долматовского выполняет роль культурного клише, 1) означающего абстрактный образ светлого будущего, которому не суждено реализоваться в настоящее, так как уже при создании это был симулякр, образ с несуществующим означаемым; 2) отсылающего память к определенному архитектурному стилю – «сталинскому ампиру», в камне воплощавшему ту же идею светлого будущего. В новом контексте данное словесное клише обретает дополнительные коннотативные значения, противоположные изначально заданным: «поликлиника», «гастроном», «родительское собрание» порождают свои устойчивые семантические поля, которые значительно корректируют семантику клише, наслаивая на нее более современные, приземленные образы. В результате возникает сложное динамическое смыслопорождающее поле, функция которого – постоянно актуализировать мотив разрыва мечты и действительности. Эта актуализация происходит тем не менее не в классическом, трагедийном модусе, а в ироническом, поскольку построена на смысловых несостыковках, противоречиях, которые способен уловить лишь настроенный на сотворчество и столь же ироничный читатель, готовый к «словесному приключению» (В. Набоков).

Именно на такой диалог через общий прецедентный текст, восходящий и к общим кластерам ментального багажа автора, читателя и героя, нацелены и другие цитаты и ре-

минисценции: *Ларичева заметалась, как пожар голубой* (с. 8). «Чужой» (есенинский) текст здесь так же, как и в предыдущем примере не только легко опознан, но и подвергнут изначальной деконструкции:

1) воспринимается как вторичный, уже вошедший в искаженном (принявшем вид сравнения) виде в бытовой, семейный сленг Ларичевой;

2) формирует иронический модус, объединяя в себе такие качества, как неуместность и наглядность: героиня разрывается между бытовыми проблемами и абсолютно далекой от них поэтической сферой, не в силах выбиться из их плена.

Еще одна более скрытая цитата-аллюзия: *известный писатель Радиолов, корневик и душелюб* (с. 10).

Ироничное определение для «маститого» писателя «из местных» также содержит отсылку к прецеденту: вымышленный, обобщенно карикатурный персонаж «Литературной газеты» – «людовед и душелюб Евг. Сазонов» воскрешается в облике Радиолова и сигнализирует не только о своей симулятивной сущности, но и о том текстовом поле, в котором активно существует и героиня романа, и ее автор.

Еще раз подчеркнем: эти и другие литературные цитаты-аллюзии появляются в тексте романа Г. Щекиной не как непосредственные вкрапления «чужого текста», а как уже адаптированные индивидуально-сленговые, «постпрецедентные» образования, функцией которых в данном случае является ироничная демонстрация включенности говорящего в определенное социальное поле – поле современной литературы и критики в их отношении к номенклатуре литературных чиновников, «массолитовцев» нового времени.

Помимо «литературных» аллюзий и цитат Г. Щекина активно использует так называемые *паремийные клише*, призванные не только объяснить мир, но «и избавить от ощущения неплотно вокруг него сформированной социальной среды» [6]. Структурно ориентированные на пословицу, афоризм, эти клише – маркеры сознания, которое готово творчески перерабатывать эмпирические ощущения и впечатления в образы почти автоматически, иными словами, они становятся опознаватель-

ными сигналами такого сознания, которое ведет себя в равной степени активно и по отношению к эмпирике факта, и по отношению к эмпирике слова.

За каждым таким клише носитель языка (неискушенный читатель) легко угадывает широко известный прецедентный текст, соотносит его с представленным клише и оценивает возникшее несоответствие в рамках оппозиций «оригинальное/неоригинальное», «смешное/несмешное», «остроумное/неостроумное» и т. п.: *ведь я женщина и ничто мужское мне не чуждо* (с. 16); *его любили женщины всех поколений, их разбитые сердца до сих пор тлеют на мраморных лестницах управления* (с. 26); *трубный глас завуча* (с. 16); *ворвавшись якотать в квартиру* (с. 17); *в петлю никогда не лезла и другим не давала* (с. 47); *муж приходит домой только затем, чтобы уйти* (с. 26); *там были соратники по борьбе, в том числе и соратница – намного моложе и хрупче* (с. 26).

В итоге сформированный иронический образ рождает ощущение смысловой многомерности, избыточности, он «не позволяет уму сосредоточиться в рамках какой-либо из известных трактовок изображаемого, то есть порождает принципиальную неоднородность идей» [6]. Женщина-автор очень точно, наглядно фиксирует реальность (и материальную, и ментальную, языковую), но не дает ей завершающих оценок, обозначая посредством иронического приема лишь возможный спектр таких оценок, демонстрируя ограниченность потенциала каждой из них в отдельности.

Специфика творческого сознания обусловлена, кроме всего прочего, его потребностью эстетически завершить, оформить «вещество жизни» особым способом, который, в свою очередь, обусловлен индивидуальностью творящего сознания, в том числе и его диалогичностью (степенью открытости/закрытости). Возникающая диалектика завершенности и открытости слова, образа, мотива в ее паритетном варианте имманентно присуща иронии: образ зафиксирован, завершен, но при обязательном участии читателя, который повышает свой статус до уровня сотворца, участника диалогического общения с авто-

ром. Природа женского диалогична, если только автор не боится говорить иначе, уйти от подражания на самых глубинных дискурсивных уровнях.

Г. Щекина воссоздает творящее сознание своей героини прежде всего через ее способность реагировать на внешний мир словом. Окружающая действительность для Ларичевой-графоманки представлена 1) потоком событий; 2) потоком слов. Оба «потока» в равной степени активно перерабатываются ее сознанием и выливаются в творческий «продукт» Ларичевой, который специфически присутствует в тексте романа Г. Щекиной. Специфика его в том, что форма этого присутствия весьма своеобразна. Это, во-первых, «частично вставные» эпизоды, то есть многочисленные сюжеты рассказов Ларичевой. Они, переплетаясь с фактами ее собственной жизни, образуют синкретизм мифа, «творимой легенды», наглядно демонстрируя, как автор «сочиняет» судьбы героев, сочиняя свою собственную. «Частично вставными» они названы нами в силу того, что в рамках романа не имеют статуса завершенного или опубликованного текста (как в случае «двойного романа» М. Булгакова), они воспринимаются как «продумываемые», «пересказываемые», «печатающиеся на машинке», то есть как сырой материал, находящийся в стадии становления. В этом плане они вполне адекватны «становящейся» природе творческого сознания самой Ларичевой, являются важным приемом создания ее образа.

Во-вторых, процесс творчества не был бы показан так убедительно, если бы не сопровождался активным *речевым поведением* персонажа. Г. Щекина смогла изобразить то, что почти всегда оставалось «за кадром», что еще со времен романтиков признано «невыразимым» и могло быть либо *символически обозначено* как «пришествие музыки», либо *подано дескриптивно*, как «муки творчества», – то есть сам процесс рождения слова о мире. Это оказалось возможным вследствие особой текстовой стратегии: несколько приемов речевого поведения и обращения с языковым материалом переплетаются, накладываются друг на друга, синтезируются, демонстрируя процесс словесного отбора, работы

со словом, который происходит внутри авторского сознания. Обозначим основные из этих приемов:

1. Включение разговорной лексики и устойчивых словосочетаний: *я от вас балдею* (с. 23); *полно перечерков* (с. 27); *новье* (с. 29); *сидела зажата до потери пульса* (с. 35); *путевый рассольник* (с. 14); *дай кефиру с печенюшками* (с. 10); *супружник* (с. 7, 69, 125); *звякать по филиалам* (с. 22).

2. «Авторские» окказионализмы, созданные по разговорной модели: *спасибая на ходу* (с. 4); *торопилась и скользала на ходу* (с. 4); *чвиркал нос у прохожего, чвиркал под каблуком снег и чвиркали окоченевшие воробы* (с. 5).

3. Обыгрывание полисемии (каламбур): *потом глянула на завязанную руку и вспомнила, что она завязала с этим делом* (с. 178); *в кругах под глазами, в кругах проблем* (с. 180).

4. Стилиевой оксюморон (соединение стилистически разнородной лексики в пределах одного высказывания): *живая легенда Батогов усадил гостя* (с. 58); *сыночек восседал в круглосуточной группе с тем же сырником* (с. 34); *погрязла в технологическом процессе раздевания, обеда, укладки* (там же); *благополучно скончавшейся четверти* (с. 35); *приговоренная к рассольнику дочь откинулась на стену, как княжна Тараканова* (с. 36); *Всевышний вернул из командировки мужа утренним московским поездом* (с. 40).

5. Семантический оксюморон (высказывания, построенные на смысловом противоречии, парадоксе): *до Вас ничего не работало, после Вас никто сломать не мог* (с. 67); *они бесподобны, это невыносимо* (с. 71); *худший из худших, лучший из лучших* (с. 72); *и зачем вы пишете о чужих жизнях, а своей не замечаете* (с. 81); *помрачение добра* (с. 46); *помрачение правды* (с. 50); *быть хорошей для других – значит самой с ума сойти* (с. 129); *не мужчины, а на-чаль-ни-ки* (с. 38).

6. Собственно авторские, оригинальные («ларичевские») приемы выразительности: эпитеты – *заболоченный Упхолов* (с. 38); *возвышенная секретесса* (с. 19); *крахмальная медсестра* (с. 5); *чопорное бюро эсте-*

тики (с. 16); метафоры – *шеф протаял улыбкой сквозь вечную мерзлоту* (с. 25); *впиваясь в сериал* (с. 17); *Забугина сияла глазами, ушами и коленями* (с. 29), *экономистки навострили уши, пытаясь запеленговать любовное подполье* (с. 32); сравнения – *рифмы кое-где торчали, как доски из забора* (с. 45); *что весна вокруг совершенно веселая, но посторонняя, как вечно пьяная соседка* (с. 67).

Стихия разговорной речи привлекает Ларичеву, как привлекает ее стихия живой жизни: настоящие, живые характеры в противовес всему стандартному, нормативному. Чуткость к звучащему слову позволяет ей улавливать неочевидные связи между явлениями, предметами, событиями, сопрягать далекие смыслы и порождать неожиданные, свежие образы, отсвечивающие двойным ироническим сиянием. Живое слово она берет за образец, создавая свои окказионализмы, которые оживляют окружающую ее рутинную реальность, помогают примириться с нею, превратить ее в материал для творчества. «Женский» взгляд автора романа не предполагает завершающих оценок, он всегда оправданно диалогичен, но не для того, чтобы утвердиться в собственном мнении и убедить в нем собеседника-читателя, а для того, чтобы обозначить свое я-для-себя в качестве *вопрошающей инстанции*, субъекта, готового к процессу речеполагания: *Ларичева чувствовала смутную радость и отчетливую тревогу. Радость оттого, что ее посчитали за человека, и тревогу от необходимости бежать, не узнав продолжения* (с. 165).

Героиня Г. Щекиной понимает, что никогда не будет иметь иных условий для творчества, потому что ее женская сущность неотделима от стихии быта и обречена на вечно снисходительное внимание окружающих, поэтому она поступает как истинный художник: превращает прозу жизни в поэзию, активно иронизируя над собой и над миром, прибегая к оксюморону, структура которого и есть структура жизни женщины, занявшей вдруг эту вопрошающую по отношению к миру позицию. Позиция эта в основе своей иронична, как иронична сама ситуация женского творящего сознания и в глазах окружающих, и, как это ни парадоксально, в глазах самой женщины. Как

будто, поставив перед собой цель опередить всякого, кто без труда посмеется над нею, Ларичева строит свою поэтику на парадоксе (и стилевом, и семантическом). Ее образы спонтанно рождаются из противоречий жизни, легко находя для этого неиссякаемые ресурсы в языке и речи. Ирония играет в этом процессе определяющую роль прежде всего в силу своей способности включать механизм деавтоматизации связи знака и значения. Разуподобляя и разрывая их, автор-женщина деконструирует привычное и устоявшееся, выявляя внутренние противоречия поработившего ее мира, в котором она не цель, а средство. Именно ирония выполняет у Г. Щекиной роль связующего звена между *миметически* изображаемым бытом и процессом творчества, *антимиметическим, антидекриптивным* по своей сути. Поскольку сюжет романа о женщине-писательнице предполагает их нерасторжимое единство, автор, знающий данную проблему «изнутри», стремится не просто *отразить* ее дескриптивно или констатирующе, то есть «извне», но и *выразить* ее адекватным способом, при котором роль нарратора начинает выполнять сам язык, его ресурсы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фрай, Н. *Анатомия критики* / Н. Фрай // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232–264.

² При цитировании в круглых скобках указаны страницы по изданию: Щекина, Г. *Графоманка* / Г. Щекина. – М. : Летний сад, 2008. – 196 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин, М. М. *Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 304 с.
2. Бодрийяр, Ж. *Соблазн* / Ж. Бодрийяр. – М. : Ad Marginem, 2001. – 317 с.
3. Герасимова, Н. *Поэтика «переживания» в русской современной женской прозе* / Н. Герасимова. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://www.folk.ru/Research/gerasimova-poetika-pereziv.php> (дата обращения: 12.12.2010). – Загл. с экрана.
4. Завьялова, М. *Это и есть гендерное литературоведение* / М. Завьялова. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://exlibris.ng.ru/kafedra/>

2000-09-21/3_gender.html (дата обращения: 05.12.2010). – Загл. с экрана.

5. Клише речевые. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/KLISHE_RECHEVIE.html (дата обращения: 23.01.2011). – Загл. с экрана.

6. Третьякова, Л. Ирония в структуре художественного текста / Е. Третьякова. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 15.10.2010). – Загл. с экрана.

**LANGUAGE MEANS OF IRONICAL SELF-IDENTIFICATION OF THE AUTHOR
IN MODERN FEMALE PROSE
(IN THE NOVEL “GRAFOMANKA” BY G. SCSHEKINA)**

S.Yu. Vorobyeva

The author analyses language means of ironical modus creation in the fiction to reveal significant means of self-identification of the female writer, and makes an attempt to describe the most productive speech tactics.

Key words: *dialogue, discourse, intention, irony, oxymoron, paremiological cliché, precedent text, reminiscence, self-identification, citation.*