

Гендерная проблематика в литературе и искусстве. Оппозиция «свой – чужой»

2. Пюрвеева, Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар»: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09/Н.Б. Пюрвеева. – Элиста, 2003. – 347 л.
3. Гуревич, А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства/А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
4. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры/А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
5. Vischer Fr. Kritische Gänge/Fr. Vischer; hrsg. von R. Vischer. – Bd. 2. – 2. Aufl. – München: Meyer&Jessen, 1922. – 546 S.
6. Русяева, М.М. Концептосфера «человек/личность» в художественном тексте средневерхненемецкого периода: на материале «Песни о Нибелунгах»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04/М.М. Русяева. – Саранск, 2007. – 239 л.
7. Nagel, B. Das Nibelungenlied. Stoff-Form-Ethos/B. Nagel. – Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag, 1970. – 304 S.
8. Юнг, К. О психологии образа трикстера/К. Юнг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/yung_karl/o_psihologii_obraza_trikstera.html#0. Дата доступа: 09.09.2016.
9. Müller, J.-D. Das Nibelungenlied/J.-D. Müller. – 3. Aufl. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2009. – 199 S.
10. Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch / K. Bartsch, H. de Boor. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1997, 2003. – 1045 S.
11. Песнь о Нибелунгах. С введением и примечаниями/пер. М.И. Кудряшев – СПб.: Типография Лебедева Н.А., 1889. – 440 с.
12. Ганина, Н.А. Спор королев («Песнь о Нибелунгах», XIV авентюра): генезис коллизии и синхрония текста/Н.А. Ганина//Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. – М.: Индрик, 2005. – С. 130–147.
13. Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch/M. Lexer. – 33. Aufl. – Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1969. – 410 S.
14. Чететка, В.И. Концепт «человек» в мифопоэтической картине мира (на материале древнегерманских героических песен, легенд, сказаний): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04/В.И. Чететка. – Воронеж, 2005. – 235 л.
15. Ганина, Н.А. Ильдико-Гримхильд: трансформация имени в германской традиции/Н.А. Ганина//Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М.И. Стеблин-Каменского/отв. ред. О.А. Смирницкая; сост. О.А. Смирницкая, Ф.Б. Успенский. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 377–387.
16. Ганина, Н.А. Нибелунги: к этимологии и орфографии/Н.А. Ганина//Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М.И. Стеблин-Каменского/отв. ред. О.А. Смирницкая; сост. О.А. Смирницкая, Ф.Б. Успенский. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 388–407.

Н.В. Несмер

ДИАЛОГ С САПФО: ВТОРАЯ ОДА САПФО В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К изучению творчества древнегреческой поэтессы Сапфо обращались многие исследователи. Так, Е.В. Свиясов в масштабном труде «Сапфо и русская любовная поэзия XVIII – нач. XX вв.» подробно останавливается на исследовании целого феномена «Сапфо в России» [1]. Кроме того, Е.В. Свиясов указывает на то, что «знаменитая вторая ода представляет собой весьма сложный «эротический треугольник», составляющими которого являются женщина (авторский голос), мучимая чувством ревности при виде своей подруги, сидящей рядом с мужчиной и ведущей с ним разговор» [1]. Работа А.А. Поярконой [2] посвящается исследованию переводческого метода Катулла, кроме того, сравнительному анализу фрагмента 31 Сапфо и стихотворения 51 Катулла.

А. Боннар вслед за Платоном, который в одной из своих эпиграмм назвал Сапфо «десятой музой», посвятил раздел книги «Греческая цивилизация» Сапфо – «Сафо с Лесбоса – десятая муза» [3, с. 112 – 129]. В отношении второй оды Сапфо А. Боннар отмечает: «Эта ода – рассказ о битве. При каждом новом нападении Эроса Сафо всем своим существом ощущает, как рушится понемногу та уверенность, которую она ощущает во всем своем организме (жизненном организме)... Нигде искусство Сафо не проявилось более обнаженно, чем в этой оде. Нигде ее поэзия не имеет такого странного физиологического характера» [3, с. 115-116].

Вторая ода Сапфо написана на эолийском диалекте древнегреческого языка, близком разговорной речи. Размер второй оды представляет собой сапфическую строфу: три одиннадцатисложника, четвертая строка в виде дактиля и хорей, при этом четвертая строка синтаксически и метрически не отделяется от третьей и произносится без паузы. Последний стих сапфической строфы представляет собой две строки.

Среди многочисленных переводов второй оды на русский язык наиболее точным представляется подстрочный, эквилинеарный перевод М.Л. Гаспарова:

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντίος τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῶ φωνεῖ-
σας ὑλακοῦει

1 Видится мне равен богам
2 Тот мужчина, который напротив тебя
3 Сидит и изблуди сладкий
4 Слышит голос

Гендерная проблематика в литературе и искусстве. Оппозиция «свой – чужой»

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
 ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώναι-
 σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,
 ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε λέπτον
 δ' αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
 ὀπλάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημι', ἐπιρρόμ-
 βεισι δ' ἄκουαι,
 καδ' δε μ' ἰδρωσ ψῦχος ἔχει τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
 φαίνομ' ἐμ' αὐται
 ἀλλ' πᾶν τόλματον...

5 И желанный смех, а от этого мое
 6 Сердце в груди замирает:
 7 Довольно мне быстрого на тебя взгляда, и уже
 8 Говорить я не в силах,
 9 Но ломается мой язык, тонкий
 10 Тотчас пробегает под кожей огонь,
 11 Глаза ничего не видят, шумом
 12 Оглушен слух,
 13 Обливаюсь я потом, дрожь
 14 Всю меня охватывает, зеленее травы
 15 Становлюсь, и чтобы умереть, немного,
 16 Кажется, мне осталось
 17 Но все нужно вытерпеть... [4, с. 239]

Долгое время считалось, что вторая ода исполнялась по случаю свадьбы. Так, И.М. Тронский отмечает, что «стихотворение, предназначенное, по-видимому, для свадьбы, начинается с прославления «равного богам» жениха и «сладкого голоса и чарующего смеха» невесты, но поэтесса немедленно переходит к своим личным чувствам. Изображение переживаний у Сапфо лишь в очень незначительной мере содержит в себе моменты психологического анализа: она рисует внешние проявления чувств и обстановку, в которой они разворачиваются» [5, с. 87]. Однако до сих пор нет однозначного мнения о том, кому предназначается стихотворение. Это как бы взгляд со стороны, когда поэтесса наблюдает за своей подругой, сидящей рядом с мужчиной, и испытывает подобные эмоции. Лишь один факт во второй оде не вызывает сомнения – это чувства, которые испытывает влюбленная женщина. Чувства, которые с трудом поддаются вербальному описанию, но, тем не менее, Сапфо удается подобрать лексику, позволяющую передать огонь желания, пылающий у нее внутри.

Следуя гомеровской традиции, Сапфо использует эпитет «равный богам», однако изменяет смысловую окраску данного слова, придавая ему оттенок нового значения – «счастлив, удачлив, как бог». При этом поэтесса наделяет признаками богоравности «мужчину», сидящего напротив той, к которой она обращает оду, испытывая подобные чувства – это не зависть, которая испепеляет ее изнутри, скорее, восхищение подругой, ее красотой, не оставляющей ее равнодушной, а умение владеть собой и не подавать вида. Ведь все то, о чем пишет Сапфо, происходит внутри нее, она созерцает богиню, поэтому и наделяет ее избранника чертами богоравности. Сама поэтесса «появляется» только в пятой строке и последующие одиннадцать строк представляют собой не что иное как изматывающую, съедающую ее изнутри любовную страсть. Кроме того, описание физических симптомов любовной страсти воссоздается прозаически точным языком. Поэтесса сосредотачивается на описании физиологических ощущений любящего человека, отстраняясь и абстрагируясь от жалости к себе.

Вторая ода Сапфо стала известна благодаря трактату Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (I в. н.э.). Так, в десятой главе автор трактата отмечает, что «изображая чувства любви, она заимствует их каждый раз как из обстоятельств, соответствующих данному положению, так и из самой действительности; каким же образом обнаруживается ее дарование? Оно обнаруживается в том, с какой поразительной силой отбирает она во всем самое глубокое и великое, чтобы потом создать единый образ. Разве не поразительно умение поэтессы обращаться одновременно к душе, телу, ушам, языку, глазам, коже, ко всему, словно ставшему ей чужим или покинувшим ее; затем, объединяя противоположности, она то холодеет, то стогора, то теряет рассудок и вновь его обретает, то почти прощается с жизнью и впадает в неистовство. Делается это, чтобы раскрыть не одно какое-нибудь чувство, овладевшее ею, но всю совокупность чувств. А это как раз и происходит в жизни с влюбленными» [6, с. 23 – 24]. При этом отношение к творчеству Сапфо в трактате «О возвышенном» кардинально отличается от предшествующей античной критики. Автор трактата обращает внимание на психологизм поэтессы, на ее умение «натурализировать» свои чувства, изображая их внешние проявления, однако не дает метрического разбора стихотворения, умалчивая о мелодичности стиха.

Следует отметить, что Сапфо – первая из древнегреческих поэтов обращается к описанию области человеческих чувств, в отличие от Гомера, в эпических поэмах которого встречаются описания боли, гнева, страха. Так, эллинистический поэт Феокрит (III в. до н.э.) во второй идиллии, которая представляет собой драматическую сценку (так называемый «мим»), изображает молодую женщину низшего сословия, оставленную любимым человеком и желающую с помощью магических действий вернуть своего возлюбленного. Это ей не удается, поэтому она изливает свои чувства ночью луне, рассказывая о своем отчаянии, не находящем никакого выхода. Передавая физическое проявление любовной страсти, Феокрит опирается на описание Сапфо, придавая ему эпический характер (II, 82 – 90):

Гендерная проблематика в литературе и искусстве. Оппозиция «свой – чужой»

Глянула – дух занялся! – будто в сердце мне что-то вонзилось,
 Краска сбежала с лица, я о празднестве больше не помню
 Даже не помню, когда же и как я в мой дом воротилась.
 Словно какая болезнь меня, как огнем, охватила,
 Десять ночей на постели и десять я дней пролежала.
 Как моя страсть родилась, ты послушай, царица Селена!
 Кожу на теле как будто покрасили в желтую краску.
 Падал мой волос густой, и остались скоро от тела
 Кожа одна лишь да кости. А как в ту пору лечилась! [7, с. 19]

Так, Плутарх (ок. 46 – позднее 119), рассказывая о любви будущего царя Антиоха, писал: «...стоило показаться Статонике, как тут же являлись все признаки, описанные Сапфо: прерывистая речь, огненный румянец, потухший взор, обильный пот, учащенный и неравномерный пульс, и, наконец, когда душа признавала полное свое поражение, – бессилие, оцепенение и мертвенная бледность...» [8, с. 389]. Это еще раз подтверждает тот факт, что со второй одой Сапфо были знакомы многие античные авторы, которые для описания «телесных переживаний» влюбленного человека обращаются именно ко второй оде Сапфо.

При описании физического ужаса (3, 152 – 157) Лукреций (99 – 55 до н.э.) в поэме «О природе вещей» использует стихотворение Сапфо в качестве образца:

Если же дух потрясен сильнейшей тревогой, мы видим,
 Что и душа целиком то же самое чувствует в теле:
 Пот выступает на нем, бледнеет вся кожа, немеет
 Оцепенелый язык, заплетается речь, застигает
 Мраком глаза, звон в ушах, подкосились колени, и видно
 Часто нам, как человек от ужаса падает наземь [9, с. 50].

В третьей книге Лукреций восхваляет Эпикура, излагает доказательство материальности духа и души, вкладывая в уста одушевленной им природы предписание человеку о необходимости сохранять спокойствие духа и отгонять от себя всякие страхи и ужасы при мысли о смерти.

Римские поэты Катулл (ок. 87 – ок. 54 до н.э.) и Гораций (65 – 8 до н.э.) часто использовали одну из излюбленных строф поэтессы – «сапфическую строфу». Так, в полиметрах Катулла есть два стихотворения, написанных сапфической строфой, – XI и LI. По мнению А.Ф. Лосева, LI стихотворение Катулла является вольным переводом оды Сапфо. Кроме того исследователь подчеркивает, что «поэт усилил мысль Сафо: собеседник Лесбии не только равен «богу», как это было у Сафо, но и «превосходит богов» – лишнее доказательство тому, сколь близок художественный образ поэту-переводчику и важен для раскрытия умонастроения его лирического героя» [10, с. 357]. Как отмечает И.М. Тронский: «То, с чем Сапфо обращалась к выходящей замуж подруге, Катулл переносит на свои переживания при виде Лесбии: при этом резче подчеркивает субъективные моменты и заканчивает резонирующей сентенцией» [5, с. 353].

Катулл переложил стихотворение латинской сапфической строфой, отбросил последнее четверостишие и добавил заключение морализаторского характера. Последнее стихотворение представляет собой слегка измененный перевод стихотворения Сапфо, состоящий из трех строф:

Ille mi par esse deo videtur.
 Ille si fas est superare divos.
 Qui sedens adversus identidem te
 spectat et audit.

Dulce ridentem misero quod omnes
 Eripit sensus mihi. nam simul te
 Lesbia aspexi nihil est super mi
 vocis in ore.

Lingua sed torpet. tenuis sub artus
 Flamma demanat. sonitu suopte
 Tintinant aures. Gemina et teguntur
 lumina nocte.

Otium Catulle tibi molestum est.
 Otio exsultas. Nimiumque gestis.
 Otium et reges prius et beatas
 perdidit urbes.

Кажется мне тот богоравным или –
 Коль сказать не грех – божества счастливей,
 Кто сидит с тобой, постоянно может
 Видеть и слышать

Сладостный твой смех; у меня, бедняги,
 Лесбия, он все отнимает чувства:
 Вижу лишь тебя – пропадает сразу
 Голос звонкий.

Тотчас мой язык цепенеет; пламя
 Пробегает вдруг в ослабевших членах,
 Звон стоит в ушах, покрывает очи
 Мрак непроглядный.

От безделья ты, мой Катулл, страдаешь,
 От безделья ты бесишься так сильно.
 От безделья царств и царей счастливых
 Много погибло [11, с. 74].

Гендерная проблематика в литературе и искусстве. Оппозиция «свой – чужой»

В переводе первых трех строф, где дается картина любовного томления, фигурирует Лесбия, под псевдонимом которой скрывается возлюбленная римского поэта. Однако при передаче собственных чувств Катулл обращается не к своим словам, а к чужим – к переводу второй оды Сапфо. LI стихотворение Катулла является первым признанием в любви поэта перед Лесбией, под этим псевдонимом скрывается реальная женщина Клодия – знатная женщина, которая по социальному положению была выше Катулла. Что касается стихотворения XI, адресованного друзьям Катулла Фурию и Аврелию, то оно свидетельствует о разрыве отношений с Лесбией и содержит гневные слова в адрес бывшей возлюбленной.

Четвертую строфу римский поэт добавил от себя, обрывая ход размышлений одним словом «otium» («досуг», «праздность»), за которым скрывается свободное времяпрепровождение, в то числе любовь и занятия поэзией, которые в Риме не поощрялись. Подобная концовка кажется, по мнению М.Л. Гаспарова, современному читателю неожиданной и расхолаживающей [12, с. 76]. М.Л. Гаспаров отмечает, что «картину любовного недуга он берёт у Сапфо, а причину любовного недуга («это досуг...») определяет сам» [12, с. 94]. Когда в жизни мужчины появляется досуг, в ней больше места занимает любовь, из обычного развлечения она становится занятием, учиться которому можно только у Сапфо, испытавшей подобное чувство. Впервые римский поэт пытается описать свои чувства изнутри не как «досуг», а как «занятие» для души, обратившись именно к тексту древнегреческой поэтессы, для которой любовь было «занятием» всей жизни. Поэтому в качестве образца Катулл использует рассуждение о любовной страсти, обращаясь к тексту Сапфо, лишь превращая его в лирическую безделку в последней строфе, не имеющий аналога у Сапфо. Устанавливая для себя границу пределов любовной страсти (достаточно вспомнить его знаменитое стихотворение LXXXV «И ненавижу, и люблю...»), Катулл не наслаждается ее приступом, а страшится любовной страсти, поэтому так резко обрывает рассуждение о нем. М.Л. Гаспаров пишет, что «Античный человек еще не выстроил столько барьеров между стихией и собой, сколько выстроила культура наших дней. Любовь – болезнь, говорил ему вековой опыт; а от болезни умирают или сходят с ума» [12, с. 108].

Таким образом, вторая ода Сапфо, переведенная Катуллом (LI стихотворение) и воплощенная в стихах второй идиллии Феокрита, была отмечена Псевдо-Лонгином в трактате «О возвышенном», Плутархом в «Сравнительных жизнеописаниях», Лукрецием в поэме «О природе вещей». В середине XVI века вторая ода Сапфо становится известной европейскому читателю благодаря стихотворениям Катулла и трактату Псевдо-Лонгина. При этом восприятие творчества, как и самой личности поэтессы, находилось под огромным влиянием «Героид» Овидия, где одно из посланий воспроизводит легенду о Сапфо и представляет собой письмо Сапфо юноше Фаону. В XVII веке вторая ода Сапфо получила дополнительную известность благодаря стихотворному переложению Н. Буало как единственный образец «возвышенного» в древнегреческой лирике.

Насчитывается более ста переводов и переложений оды на английский и французский языки; согласно указателю Е.В. Свиясова, около пятидесяти подражаний и переводов второй оды на русский язык. Среди переводчиков и подражателей выделяются А.П. Сумароков, Н.А. Львов, М.Н. Муравьев, Г.Р. Державин (более десяти редакций и вариантов), В.А. Жуковский, К.Ф. Рылеев, А.С. Пушкин, А.Ф. Мерзляков, П.А. Катенин, А.Н. Майков, Вяч. Иванов, В.В. Вересаев и другие. При этом много первых русских переводов и переложений делались не с языка оригинала, а с французского, часто по переложению Н. Буало. На белорусском языке стихотворение Сапфо звучало благодаря Л. Борщевскому¹⁶.

Таким образом, каждый автор, создающий текст в подобной тональности, подражает древнегреческой поэтессе, наполняя воссозданный текст, характеристиками современной ему эпохи, помещая его в новый контекст, как это делает Катулл, Лукреций, Плутарх, Феокрит и переводчики оды Сапфо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свиясов, Е.В. Сапфо и русская любовная поэзия XVIII – нач. XX вв./Е.В. Свиясов. – СПб: Дмитрий Буланин, 2003. – С. 5 – 19, 317 – 331. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/s-2/Sappho.html>. Дата доступа: 25.07.2016.
2. Пояркова, А.А. Переводческий метод Катулла на примере сравнительного анализа фрагмента 31 Сапфо и стихотворения 51 Катулла/А.А. Пояркова. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/perevodcheskiy-metod-katulla-na-primere-sravnitel'nogo-analiza-fragmenta-31-sapfo-i-stihotvoreniya-51-katulla>. Дата доступа: 03.09.2016.
3. Боннар, А. Греческая цивилизация/А. Боннар. – Т. 1. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. – 448 с.

¹⁶ Роўным богу мне падаецца ў шчасці / Чалавек, які гэтак блізка-блізка / Сядзячы з табой, твой пяшчотны голас / Слухае ўважна. / І цудоўны смех. У мяне пры гэтым / Перасталася б сэрца адразу біцца. / Як цябе ўбачу – больш не магу ўжо / Вымавіць слова. / Мой язык імгненна дранцвее, хваляй / Лёгкі жар пад скураю прабягае; / Вочы ўжо не бачаць. А вушы чуюць / Звон несціханны. / Пот з мяне гарачы цячэ, дрыжу я, / Зеляненала ўся – ужо нават болей / За траву. І маё жыццё нібыта / Скончыцца мусіць. / Ды цяпі, цяпі: ужо далёка надта / Усё зайшло... [13, с. 687].

Гендерная проблематика в литературе и искусстве. Оппозиция «свой – чужой»

4. Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений/Изд. подг. С. Шервинский, М. Гаспаров; отв. ред. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1986. – 304 с.
5. Тронский, И.М. История античной литературы/И.М. Тронский. – 3-е изд., исправ. – Л.: Учпедгиз, 1957. – 486 с.
6. О возвышенном/Перевод Н.А. Чистяковой. – М.-Л.: Наука, 1966. – 150 с.
7. Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы/Пер. и комм. М.Е. Грабарь-Пассек. Отв. ред. Ф.А. Петровский. – М.-Л.: АН СССР, 1958. – 328 с.
8. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т./Изд. подг. С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, С.П. Маркиш. Отв. ред. С. С. Аверинцев. – М.: Наука, 1994. – Т. 2. – 672 с.
9. Тит Лукреций Кар. О природе вещей/Пер. Ф. А. Петровского, вступ. ст. Т. В. Васильевой. – М.: Худ. лит-ра, 1983. – 384 с.
10. Лосев, А.Ф. Античная литература: Учебник для высш. шк; Под ред. А.А. Тахо-Годи. – 6-е изд., исправл. – М.: ЧеРо; Мн.: Асар, 2001. – 543 с.
11. Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций/Под ред. Ф. Петровского. – М.: ГИХЛ, 1963. – 512 с.
12. Гаспаров, М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика/М.Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2000. – 480 с.
13. Галасы з-за небакраю: анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX ст./склад. М. Скобла; уступны артыкул Е. Лявонай, навук. рэд. Л. Баршчэўскі. – Мн.: Лімарыус, 2008. – 896 с.

Н.И. Павлова

МАТЕРИНСКИЙ НАРРАТИВ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ

Женщине следует понять, что она является лишь сценой, на которой разыгрывается драма взаимоотношений матери и дочери, а вовсе не актрисой, исполняющей ту или иную роль

(Сибилл Биркхойзер-Оэри. «Мать: Архетипический образ в волшебной сказке»)

Функционирование материнско-дочернего сюжета в женских художественных текстах стало предметом пристального внимания приблизительно в 1980-е гг. в связи с возникновением и бурным развитием на Западе гендерных исследований. Имманентные женскому авторству, материнско-дочерние линии повествования всегда присутствовали в произведениях писательниц разных историко-литературных периодов. Обозначившись в текстах первой половины XIX в. (Е.А. Ган, М.С. Жуковой, Н.А. Дуровой, А.Я. Панаевой, А.Я. Марченко и др.), проблема отношений дочери и матери приобретает социально-психологическую значимость в женском творчестве 1850–1860-х гг. в связи с появлением в жизни и в литературе типа «новой женщины» [19, с. 441–487]. Заметные изменения в развитии данного сюжета наблюдается в женской прозе конца XIX – начала XX в., когда образ матери, равно как и концепт материнства, становится предметом многосторонней авторской рефлексии в контексте размышлений о путях женской самореализации (примером может служить творчество М.В. Крестовской, Е.П. Летковой, Н.П. Анненковой-Бернард и др. [9]). В этот период более явственно заявляет о себе психологическая составляющая проблемы взаимоотношений между матерью и дочерью. Наконец, наиболее отчетливо материнско-дочерние линии повествования выделяются в современной женской прозе (в разной степени они присутствуют в текстах многих известных писательниц – Г. Щербаковой, Л. Петрушевской, Н. Горлановой, Д. Рубиной, М. Вишневецкой, И. Полянской, О. Славниковой, М. Степновой, И. Васильковой и др.).

Данные наблюдения побуждают к размышлению над целым рядом вопросов. Какие смыслы заключает этот «погруженный» сюжет? Грани какого опыта (индивидуального, коллективного) в нем артикулированы? В женских повествованиях с выраженной амбивалентностью дочерне-материнских чувств разыгрываются, как правило, одни и те же, одинаково организованные материнские сценарии. Материнское чувство любви и опеки всегда подчеркнуто гипертрофировано или эгоистично. Чрезмерно эмоциональная поддержка превращаются в сверхопеку и гиперконтроль по отношению к дочери. Матери оказывают деструктивное влияние на дочернее сознание, подчиняя своей воле, навязывая собственные ценности и всячески препятствуя жизненному выбору дочери, сдерживая любые проявления ее самостоятельности. Если прибегнуть к мифопоэтической символике, описывающей материнско-дочернюю связь, то в нарративно-актантной модели «мать-дочь» отчетливо просматривается семантическая структура устойчивой мифологии Деметры/Персефоны. Однако миф о Деметре и Персефоне, являющийся базовым в феминистской теории [3], представлен в искаженном виде: Персефона не принимает, отталкивает Деметру в ее неистовом стремлении завладеть дочерним сознанием. Между тем в изображении дочерних чувств также превалиру-