

На правах рукописи

МЕЛЬНИКОВА НАДЕЖДА НИКОЛАЕВНА

**АРХЕТИП ГРЕШНИЦЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва

2011

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Михайлова Мария Викторовна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор

Орлицкий Юрий Борисович

Российский государственный

гуманитарный университет

кандидат филологических наук, доцент

Шевчук Юлия Вадимовна

Башкирский государственный университет

Ведущая организация:

Тверской государственный университет

Защита состоится «__» _____ 2011 г. в ____ часов на заседании диссертационного совета Д501.001.32 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1-й учебный корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (1-й учебный корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан «__» _____ 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, профессор

Голубков М.М.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Постановка проблемы. Среди сохраняющих неоспоримую научную актуальность проблем гуманитарных исследований особое место занимает так называемая «женская тема», представленная изучением «женского вопроса», осмыслением роли женщины в обществе и рассмотрением основных этапов феминистского движения в рамках исторической и философской наук (Г.А. Тишкин), анализом категории Женственности в гендерных штудиях и культурологии (Н.Л. Пушкарева, В.Н. Кардапольцева). Авторы литературоведческих работ большое внимание уделяют интерпретации женских образов: Софии, Мадонны, Клеопатры, Прекрасной Дамы, Саломеи, Лилит, Федры и т. д. Одним из наиболее общих выводов, сделанных исследователями в данной области (О. Рябов, Б. Фридан, Дж. Эндрю), является идея об антиномичности женского образа в культуре, содержащего как «темный», так и «светлый» лики Женственности, иными словами, «идеал содомский» и «идеал Мадонны». Это означает, что наряду с безусловно положительным женским персонажем, констатируется существование «падшего» существа женского рода, т. е. *грешницы*. Данный образ в русской литературе неоднороден: конкретными репрезентациями выступают не только героини, занимающиеся проституцией, «соблазненные и покинутые», но и неверные жены (участницы адюльтеров), «камелии» (дамы полусвета, содержанки), женщины, вступившие в связь инцестуального характера. Критерием такого обобщения может выступать то, что мотивы и сюжеты, содержащие в себе в качестве главного или даже второстепенного персонажа одну из ипостасей образа грешницы, восходят к единому, ранее «заданному» сценарию, или, другими словами, к некоему архетипическому смысловому ядру, характерному именно для русской словесности. В русской литературе грешница – прежде всего, *страдалица*; ее путь лежит *от греха к возрождению*, появление этого образа в фабуле произведения «настраивает» читателя на то, что далее события будут развиваться по *схеме: «падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение»*. Такая парадигма явно опирается на христианское понимание греха, отсылает прежде всего к библейскому сюжету о Спасителе и кающейся блуднице и соотносится с богословской триадой «грех – покаяние – спасение», которая не только воплощалась в агиографических рассказах о раскаявшихся грешницах, ставших святыми, но и была заимствована литературой Нового времени. В русской словесности она впервые отчетливо возникает в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя в форме идеального сюжетного образца.

Таким образом, представляется, что в корпус мировых «литературно-мифологических сюжетных архетипов» (Е.М. Мелетинский) можно включить и архетип грешницы. В предлагаемом исследовании указанный архетип выступает в качестве *самовоспроизводящейся* (т. е. способной передаваться из поколения в поколение) и *сквозной* (т. е. обладающей неизменным ядром-матрицей на сущностном уровне и в то же время различным образом проявляющейся в отдельных произведениях) *модели*; некоего *культурного канона*, который определяет горизонт ожидания компетентного читателя, отсылая его к первообразам. Данное определение литературного архетипа может быть соотнесено с близкой ему категорией *метатипа* (термин Н.Е. Меднис, Т.И. Печерской; в свою очередь, восходящий к «сверхтипу» Л.М. Лотман). В отличие от юнговского аналога, метатип является не только носителем «психологической памяти» («коллективного бессознательного»), но и «памяти культуры» («коллективного сознательного»).

В литературе и культуре в процессе диффузии архетипического и исторического конкретные реализации архетипа / метатипа грешницы (персонажи, мотивы, сюжеты) «обрастают» дополнительными коннотациями и предстают в виде сложного художественного конструкта (его можно обозначить как топос), вобравшего с себя следующие аспекты (выстраивание «графика» сделано от «очевидного», выступающего на первый план, к метафизическому): *сексуально-физиологический* включает «падение» как соблазнение и соращение, феномен продажи девственности, психологическую и нравственную «травму» как реакцию героя на общение с грешницей, разврат, похоть, сладострастие; *сексуальное унижение и насилие, инцест*; *социальный* затрагивает «женский вопрос», проблемы эмансипации, маргинальность; *морально-религиозный* ставит проблему двойной морали, трактует понимание концепта «падение» в христианстве, его соотношение с «грехом»); *философский* раскрывает образ «святой блудницы», истоки его мифологизации, указывает на связь греха и искупления/покаяния.

Показательно, что в большинстве случаев в текстах о грешницах вышеобозначенная архетипическая цепочка становится чисто умозрительной схемой, некоей идеальной «правдой», носителем которой является герой, оказывающийся ложным спасителем. Его миссия невыполнима в реальности, поскольку обязательным условием спасения выступает наличие хотя бы *видимости чистоты* героини, которая подчас отказывается каяться и отвергает спасение. А именно надежда на «чистоту» женщины должна помочь герою, обычному человеку, побороть вполне естественное чувство презрения к

«падшей», которое Сыну Божьему, чью роль берет на себя «спаситель», не было присуще.

Трансформации и «рокировки» внутри архетипической цепочки подчас настолько видоизменяют ее, что становится чрезвычайно сложно за тем или иным мотивом или сюжетом обнаружить архетипическую матрицу. Поэтому возникает убеждение, что в русской литературе XIX – первой трети XX в., рассказывающей о грешницах, помимо отталкивания от архетипа возникает и то, что в современном литературоведении получило название «новое мифотворчество» (З.Г. Минц, Р.Г. Назиров, А.И. Журавлева).

Таким образом, архетип грешницы будет в данной работе рассматриваться, с одной стороны, через «просвечивающее» архетипическое начало, а с другой – через выявление специфики национального колорита, все более очевидно проявляющегося при создании текстов о грешницах.

Степень разработанности проблемы. Важнейшая для данного исследования категория *греха* рассматривается с точки зрения лингвистики и лингвокультурологии (Е.С. Штырова), а также в качестве объекта литературоведческого анализа (О.Н. Владимиров, С.А. Подсосонный). Собственно литературоведческих работ, раскрывающих образ *грешницы* в обозначенном понимании, практически нет. Исследования посвящены только отдельным его воплощениям: «*соблазненным*» (Т.И. Печерская), *нарушительницам супружеской верности* (Ю.В. Шатин, М. Литовская), *содержанкам и камелиям* (Д. Рейфилд), *женщинам, совершившим инцест* (М.Н. Климова), наконец, *проституткам и «падшим»*, в большинстве исследований выступающим как взаимозаменяемые понятия (И.П. Бакалдин, А.К. Жолковский, И.П. Олехова, Д. Сигал, О. Матич). Авторы литературоведческих работ, затрагивающих тему проституции, в основном сосредоточены на мировом контексте данной проблемы или анализируют феномен проституции на материале различных национальных литератур (немецкой – К. Шонфелд; английской – С. Картер, Л. Розенталь; американской – Л. Хапке, К.Н. Джонсон; французской – Ч. Бернхеймер, Х. Тейлор; латиноамериканской – Р. Кановас, Д.А. Кастильо и др.; наконец, мировой – Х. Киштани, П.Л. Хорн, М. Сеймур-Смит и др.). При этом в монографиях и статьях зарубежных ученых чаще всего используются методологические разработки так называемых женских и гендерных исследований (Women's and Gender studies). Также в интересующем нас аспекте важны работы Р.Г. Назирова, Н.Д. Тамарченко, С.Н. Кайдаш-Лакшиной, О. Меерсон.

Актуальность исследования определяется, во-первых, не только потребностью в

расширении знаний, связанных с исследованием «женской темы», но и неуклонно возрастающим интересом в современном литературоведении к изучению «верхних этажей» «резонантного пространства культуры и литературы» (В.Н. Топоров), среди которых универсалии, константы, топосы, архетипические мотивы, архетипические/традиционные сюжеты, «вечные»/вековые образы, а также выявлению национальной специфики в раскрытии этих категорий в художественной сфере (т. е. помимо историко-литературного, включаются культурологический и компаративистский аспекты). *Во-вторых*, актуальность обусловлена тотальным игнорированием столь «острой» темы в советском литературоведении и весьма немногочисленными изысканиями в последние два десятилетия. При этом следует отметить, что авторы большей части историко-литературоведческих работ, непосредственно перекликающихся с данной темой, анализируют «канонические» тексты о падших, принадлежащие перу русских классиков, т. е. так называемый литературный канон: произведения Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, В.М. Гаршина, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, А.И. Куприна, Л.Н. Андреева. За рамками исследования, таким образом, остается *проза писателей «второго ряда»*: М.В. Авдеева, А.В. Дружинина, И.И. Панаева, И.И. Ясинского, Н.И. Тимковского, Е.Н. Чирикова, М. Криницкого, О. Дымова, Н.Н. Русова, П.А. Кожевникова, Л.О. Кармена, Графа Амори, А.А. Плещеева, Н. Левицкого, В.И. Недешевой, А. Мар, А. Чапыгина. Думается, что привлечение художественного наследия последних при анализе архетипа грешницы актуально уже в силу того, что на сегодняшний день историками литературы осознается необходимость восстановления наиболее полной картины литературного процесса того или иного периода, в котором роль «второстепенных» литераторов, несомненно, одна из важнейших. Кроме того, колоссальный объем материала предоставляет *массовая, низовая литература*: Ю. Ангаров, Ал. П. Александровский, Е. Вихрь, Дон Бачара, М. Зотов, М. Семенов, – включение которой в текстовую базу работы дало возможность рассмотреть реализацию архетипа грешницы на всех уровнях художественной словесности. Интерес также вызывают и «забытые» или малоизвестные произведения о грешницах уже названных классиков – Толстого, Чехова, Андреева. *В-третьих*, актуальность исследования усилена включением сопоставительного материала (например, изучение проблемы «Л. Толстой и латиноамериканская литература»). *В-четвертых*, нельзя не учитывать то, что затронутые нами аспекты выходят за рамки литературоведческих изысканий в строгом смысле, т. е. находятся на стыке многих наук. Изучение вопроса о женской сексуальной греховности (грешница как носительница девиантного эроса), о включенности образа «падшей» в конструирование русской Женственности, анализ процессов стигматизации, напрямую

связанных с положением женщины в обществе, женской эмансипацией, философским осмыслением женского начала помогают восстановить национальную специфику гендерной картины мира.

Таким образом, **предметом** нашего исследования является архетип грешницы, нашедший воплощение в художественных текстах русской литературы второй половины XIX – первой трети XX в., а **объектом** – конкретные репрезентации данного архетипа на различных уровнях: сюжетном (сюжет о спасении падшей женщины), персонажном (например, грешницами выступают соблазненные до брака девушки, содержанки, прелюбодейки, камелии, проститутки), мотивном («чайный мотив», «мадам – мать для девочек», мотив братания «падшей» с «честной девушкой»).

Определение объема **текстологической базы** исследования обусловлено (помимо обозначенного выше смысла, вкладываемого в понятие архетипа грешницы) учетом определенных факторов. Широта привлечения материала обозначила некоторую «либеральность» в жанрово-аксиологическом отношении к формированию текстуальной базы, но это представляется абсолютно необходимым для решения поставленных задач.

Во-первых, тем, что реконструкция указанного архетипа в русском культурном континууме в целом и в русской литературе в частности потребовала обратиться к большому количеству художественных текстов, ибо обнаружение подобного инвариантного конструкта возможно только при условии устойчивого воспроизведения его в конкретных сюжетах, персонажах и мотивах, участвующих в конструировании топоса женской греховности. При отборе материала не учитывалась жанровая парадигма: материалом служат и проза (крупная – Л.Н. Толстой, А.И. Куприн, малая – А.П. Чехов, М. Горький, С. Городецкий, И. Бабель), и лирика (В.Я. Брюсов, А.А. Блок, В. Павлоградский, Н.А. Некрасов, Н.А. Добролюбов), и драматургия (Л.Н. Андреев, В.В. Протопопов, С.А. Найденов). Кроме того, в отдельных случаях привлекался и документальный срез русской литературы: очерки (И.И. Панаев, Л.О. Кармен), дневники (Н.А. Добролюбов). В область наблюдения попали тексты разнообразных эстетических достоинств, принадлежащие к различным «литературным рядам» (к «высокой литературе» мировой / национальной «классики», к «беллетристике» и к «литературному низу»). Поэтому, например, наряду с купринской «Ямой» анализируется в интересующем нас аспекте «окончание» этого романа, написанное И.П. Рапгофом (Граф Амори); образы грешниц в произведениях Чехова и Гаршина рассматриваются на фоне героинь И. Ясинского; блудницы А.В. Амфитеатрова, А.М. Ремизова, И.А. Бунина, П.Д. Боборыкина, Н.Г. Гарина-Михайловского, В.В. Крестовского, П. Орловца, Н.П. Огарева, М.П. Арцыбашева, А.М. Дмитриева, Г.И. Чулкова, А.Н. Цехановича, А. Бедного оказываются не менее

существенны для выводов, чем падшие создания в произведениях Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. То же можно сказать о текстах массовой литературы с их схематичной сюжетикой и максимально обнаженным, очевидным идейным наполнением (А. Гномов, М. Думогорин, Дядя Федя, М. Жилин, П. Кузнецов, И.Г. Погуляев). Кроме того, отражение взаимосвязанных процессов формирования / закрепления и реализации архетипа грешницы в русской литературе невозможно рассматривать в отрыве от изменений, происходящих в гендерной картине русского общества (они описаны в монографии О. Рябова «Русская философия женственности [XI–XX]»), от той корректировки, которую внесла постановка «женского вопроса» в создание социального портрета женщины в России XIX–XX вв.

Во-вторых, хронологически будут привлекаться произведения последней четверти XIX в. и первой четверти XX в. (выборочно). Именно в этот период в русской литературе четко обозначились (дополняя, «поддерживая» друг друга и в то же время «конфликтую» между собой) самые важные и оригинальные художественные интерпретации архетипа грешницы. Тексты, оказавшиеся за указанными временными границами, используются по мере необходимости, но детальному анализу не подвергаются.

Наконец, *в-третьих*, поскольку для данной работы приоритетным было раскрытие национального своеобразия художественной реализации архетипа грешницы, в текстологическую базу были внесены произведения некоторых испано- и португалоязычных авторов Латинской Америки. Анализ произведений М. де Карриона, М. Гальвеса, Ж. Амаду, Г. Гарсиа Маркеса, М. Варгаса Льосы и других представителей латиноамериканской литературы XX в. дал возможность сформулировать особенности национальной репрезентации исследуемого архетипа в русской словесности.

Основная **цель** исследования формулируется следующим образом – на материале разноплановых в жанровом отношении и представляющих различные «литературные ряды» произведений русской литературы конца XIX (с учетом предшествующего этапа) – первой трети XX в., затрагивающих тему женской греховности, обнаружить специфику художественной репрезентации архетипа грешницы (как инвариантной модели, опирающейся на трактовку категории греха в христианской культуре) в отечественной словесности.

Достигнуть поставленной цели можно при условии решения нескольких взаимосвязанных исследовательских **задач**:

- 1) выявить и аналитически систематизировать представления о грехе в русском языковом и художественном сознании;
- 2) определить научно-теоретическую базу для изучения архетипа грешницы на

персонажном, мотивном и сюжетном уровнях, особое внимание при этом уделяя методологическим аспектам;

- 3) проследить генезис и развитие данного архетипа в русской литературе XIX – начала XX в.;
- 4) взяв за основу классическую модель «падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение» в качестве архетипического ядра в текстах о грешницах в русской литературе, обозначить важнейшие неканонические оригинальные авторские трактовки архетипа грешницы, сосуществующие, но и конфликтующие и в русском литературном сознании рубежа XIX–XX вв.;
- 5) обнаружить тоpos женской греховности (один из доминантных) в русской литературе XIX – начала XX в., реализующийся в так называемом «бордельном пространстве»;
- 6) дать главные характеристики «бордельного пространства» отечественной словесности, представив наиболее полный репертуар повествовательных стратегий, разработанный русскими литераторами для художественного изображения женской греховности.
- 7) раскрыть национальное своеобразие воплощения означенного архетипа через сопоставление с образом «грешницы» в латиноамериканской литературе;

Теоретическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных ученых, среди которых можно выделить, прежде всего, работы по теории мифа, фольклора и мифопоэтике, а также по вопросам литературной архетипики, художественных констант и универсалий (С. Аверинцев, Е.М. Мелетинский, Л. Пинский, В.Н. Топоров, Ю.В. Доманский, А.Л. Топорков, М.Н. Климова, А.Ю. Большакова, А.Е. Нямцу). Кроме того, при написании диссертации важнейшими были исследования, посвященные разысканиям в области литературной топики (Е. Курциус, М.М. Бахтин, А.М. Панченко). Помимо этого, учитывались собственно теоретико- и историко-литературоведческие работы, связанные с общими вопросами: например, с трактовкой терминов «беллетристика», «массовая литература» (Ю.Н. Тынянов, Б. Эйхенбаум, М.В. Михайлова, С.И. Кормилов, Н.Л. Вершинина), с феноменами маскарада и маски (В.В. Иванов, А.Л. Гринштейн, Л.А. Софронова, Е.М. Табориская), а также относящиеся к различным аспектам творчества того или иного писателя (Л.А. Иезуитова, Г.Д. Исенгалиева, Е. Нымм, Е.К. Созина, С.И. Щерблыкин). В качестве дополнительного (нелитературоведческого) материала были использованы работы по социологии, культурологии, истории, праву, связанные с темой проституции (И. Блох, О. Вейнинггер, Я. Гишинский, Д.-Р. Дюпуи, И.В. Князькин, М.Г. Кузнецов, С.Е. Панин, Н.В. Ходырева),

«женским вопросом» и женской историей в России (Е.А. Бобровник, Т.А. Карченкова, Л.П. Костюкевич, Д. Мацкевич, В. Хвостов), эротологией и национальным Эросом (Г.Д. Гачев, С.И. Голод, В. Райх, М. Эпштейн), маргинальностью (В. Каганский), игрой (Й. Хейзинга). Наконец, подготовка компаративистской части исследования осуществлялась с опорой на труды ведущих отечественных латиноамериканистов, посвященные литературному процессу в Латинской Америке в целом, специфике латиноамериканской литературы периода «бума» (1950–1970-е гг.), проблеме так называемого «магического реализма», творчеству отдельных писателей (И.А. Тертерян, В.Б. Земсков, В.Н. Кутейщикова, Л. Осповат, Л. Выгодский, Ю.Н. Гирин, А.Ф. Кофман, З. Плавский, Х. Портуондо, Л.А. Шур).

Методологическая база исследования основывалась на понимании особенностей современной, *постнеклассической*, науки, основополагающими характеристиками которой являются глобализм, поиски метанаучного знания, стремление к построению целостной картины мира, диалог культур, тенденция к полидисциплинарным альянсам. Таким образом, отправной точкой данной работы являлась идея о перспективности при изучении такого феномена, как архетип грешницы, обращения к *методологическому синтезу*, обеспечивающему комплексный подход и глубокий анализ изучаемого предмета, который включает *мифокритический* (Е.М. Мелетинский), *психоаналитический* (К.Г. Юнг), *мотивный* (И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин), *структурно-семиотический* (Ю.М. Лотман), *интертекстуальный* подходы (Н. Пьеге-Гро, В.Н. Топоров, Н.А. Фатеева) и *сравнительно-исторический* (Д. Дюришин, В.М. Жирмунский) методы. Также использованы элементы *биографического* (Ш.О. Сент-Бёв), *текстологического* (Д.С. Лихачев, Б.В. Томашевский), *культурологического* (Л.М. Баткин, В.Е. Хализев) и *гендерного* (О.В. Рябов, Н.В. Ходырева, Э. Шоре) типа исследований. Общую методологическую картину работы определяет и обращение к идеям, высказанным в рамках *постколониальных исследований* (Б. Андерсон, Х. Бхабха, Л. Ганди, Э. Саид).

Положения, выносимые на защиту:

1. Категория *греха*, заключающая в себе идею о нарушении предписанной нормы, является важнейшим концептом языковой картины мира и архетипической константой национального сознания, и реализуется в языке, художественной литературе и культуре в целом во взаимосвязи с христианскими представлениями о *наказании, покаянии и спасении*, противопоставленным понятиям *добродетели, чистоты и святости*.

2. Православное понимание греховности выступает смысловым ядром *архетипа грешницы* – сложного художественного конструкта, реализующегося в русской словесности на *сюжетном, персонажном и мотивном* уровнях, в основу которого

положена устойчивая схема «падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение», значительно трансформируемая писателями в ходе литературного процесса конца XIX – первой трети XX в. Архетип грешницы коррелирует с другой аксиологически значимой для русской культуры и литературы художественной моделью – мифом о Великом грешнике. Однако когда речь идет о грехе, совершаемом женщиной, диапазон греховных поступков сужается преимущественно до *прелюбодеяния*, а греховность героини определяется ее полом и сексуальностью, поэтому отдельные ипостаси «падших» представлены главным образом *соблазненными и покинутыми девушками, любодеецами, содержанками, продажными женщинами и кровосмесительницами*.

3. «Канон» описания грешницы, отсылающий к христианскому прототипу «кающейся блудницы», сложился в 1830–1860-е гг. Затем русская утопия о спасении «падшей» становится предметом тотальной критики в параметрах художественной словесности и происходит разрушение и трансформация вышеназванной архетипической цепочки. Критический взгляд на «миф» о возрождении грешницы закрепляется к концу XIX в., и в этот же период наблюдается обновление архетипа, поскольку именно на рубеже XIX–XX столетий писатели подводят итоги более чем столетнего осмысления феномена «женщины во грехе», создавая своеобразные «энциклопедии» по истории женского «падения» и продажности.

4. *Топос женской греховности* понимается, с одной стороны, как многоуровневая единица «резонантного пространства» культуры и литературы, представляющая собой совокупность отдельных *локусов*-репрезентантов, а с другой – как стратегии описания в литературе греха, совершаемого женщиной, на сюжетном, персонажном и мотивном уровнях. При этом данный топос является конкретной текстовой реализацией архетипа грешницы, локализованного в коллективном бессознательном и несущего в себе *идею* греха-«падения» женщины. Топос женской греховности также выступает частью «*бордельного пространства*» русской литературы, которое можно определить как «место» нерегламентированной эротики, т. е. нарушения предписанных норм сексуального поведения, чаще всего описываемого в терминах *греха, морального падения, скверны* и пр.

5. Национальная оригинальность воплощения архетипа грешницы в русской словесности отчетливо проявляется при сопоставлении с воплощением темы женской греховности в латиноамериканской прозе, реализуемой в 1900–1920-х гг. под воздействием идей Л. Толстого, Ф. Достоевского и эстетики французского натурализма, а в 1930–1970-х гг. через мифологему «подлинной» женщины Латинской Америки.

Апробация исследования. Основные положения работы получили апробацию на

Двенадцатых филологических чтениях «Морфология дискурса лжи в литературе и искусстве» (Новосибирск, 2011), Международной научной конференции VII Майминские чтения «Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XX веков: забытое и “второстепенное”» (Псков, 2011), XIV Международной научной конференции «Феномен заглавия» «Заглавие в контексте» (Москва, 2011), Международной научной конференции «Русская литература XVIII–XXI вв.: диалог идей и эстетических концепций» (Лодзь, 2010), XIII Международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» (Гродно, 2010), X международной студенческой научной конференции в Нарвском колледже (Нарва, 2010), Международной научно-практической заочной конференции «Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях» (Пенза, 2010), II Международной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (Санкт-Петербург, 2010), III Международной научной конференции «Коды русской классики: “Дом”, “Домашнее” как смысл, ценность и код», посвященной 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического университета в Самарском крае (Самара, 2009), VIII Тертеряновских чтениях «Литературный процесс: возможности и границы филологической интерпретации» (Москва, 2009), XIV Шешуковских чтениях «Литературы народов России в социокультурном и эстетическом контексте» (Москва, 2009), VI Международной научной конференции «Лев Толстой и мировая литература», посвященная 180-летию со дня рождения Л.Н. Толстого (Тула, 2008), V Международной летней школе на Карельском перешейке (Санкт-Петербург, 2008), XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2008), II Международных Весенних Толстовских чтениях (Москва, 2007).

Теоретическая значимость работы состоит не только в осмыслении архетипа грешницы как целостного художественного феномена, но и в том, что результаты, полученные в процессе исследования, могут послужить основой для дальнейшей разработки данной проблемы в русской и зарубежной литературах. Также ключевые положения диссертации важны для разысканий в области истории русской литературы рубежа XIX–XX вв., гендерных штудий, компаративистики, культурологии. Особое значение приобретают выводы относительно значения культурного и литературного взаимодействия между Россией и Латинской Америкой.

Практическая значимость заключается в возможности использовать материалы диссертационного сочинения в курсах лекций по теории и истории русской литературы конца XIX – начала XX в., гендеристике, сравнительному литературоведению и при

подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвященных вопросам литературной топики, архетипики, мифопоэтики, мотивной структуры, феминологии и т. д. Также информация о литературе «второго ряда» и «паралитературе», о «второстепенных» писателях, полученная диссертантом в ходе работы, открывает широкие возможности для публикаторской деятельности, т. е. для восстановления подлинно масштабного полотна бытования отечественной словесности.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Структура диссертационного сочинения подчинена логике исследования, соответствует его целям и задачам и сопрягается с основными положениями, выносимыми на защиту. Работа состоит из *введения, трех глав, заключения, библиографии и двух приложений* («Метаморфозы архетипа “грешницы” в латиноамериканской литературе 1930–1970-х годов в сопоставлении с русскими мифологемами» и «К вопросу о заглавиях произведений о грешницах и “падших” в русской литературе XIX – начала XX века»).

Во **введении** обосновывается выбор темы, актуальность и научная новизна работы; представлен краткий аналитический обзор литературы по теме диссертации; систематизируется и аргументируется отбор текстологического материала; определяются объект и предмет, цели и задачи исследования; выдвигается главная гипотеза диссертационного сочинения; раскрывается теоретико-методологическая база работы; формулируются ключевые положения, требующие доказательства; указываются результаты исследования (в том числе участие в международных и всероссийских конференциях, публикации в журналах гуманитарного профиля и сборниках научных докладов); фиксируется теоретическая и практическая значимость работы.

В **первой главе «Архетип грешницы в литературе: теоретические аспекты»** рассматривается комплекс представлений о грехе в русской культуре сквозь призму языка и художественного творчества, утверждается высокий аксиологический статус концепта «грех» в русской языковой картине мира и подчеркивается необходимость осмысления темы человеческой греховности в отечественной словесности как одного из ее ведущих компонентов, а также систематизируются результаты отдельных аспектов изучения архетипа грешницы в русской литературе.

Ключевой мыслью **первого параграфа «Представление о грехе в русском языковом и художественном сознании»** является идея о том, что категория *греха*, включенная в реестр наиболее значимых морально-этических констант русской культуры, выступая предметом не только религиоведческой, литературоведческой и лингвистической (чаще –

лингвокультурологической), но и культурфилософской рефлексии, оказывается первостепенной при осмыслении судьбы как отдельной личности, так и целого народа, поскольку вступает в противоречие с нормой и влечет за собой взыскание за нарушение последней.

В русской языковой картине мира *грех* противопоставлен понятиям *добродетели* и *святости* (подразумевающей одновременно духовную чистоту и телесную непорочность), что соотносится с глобальной оппозицией Добра и Зла. При этом такая «диспозиция» укоренена и в языковом, и в обыденном сознании русского человека: она, с одной стороны, регламентирует бытовое поведение индивида, с другой – задает нравственные ориентиры и выступает неотъемлемой частью конфессиональных воззрений.

Структурно-семантическое ядро концепта греха составляет наличие запрета, регулируемое системой правил и предписаний, который нарушается вследствие акта свободной воли личности или под воздействием персонифицированного носителя греховности (дьявола, беса, искуителя), что влечет за собой наказание при жизни или после смерти.

Таким образом, реализация понятия грех в языке всегда «по цепочке» актуализирует идею *страдания*, а вместе с тем – часто – *покаяния* (раскаяние, аскеза, исповедь, борьба с грехом) и *прощения*. Эта «схема» актуальна и в тех случаях, когда речь идет о грехе, совершаемом женщиной, однако диапазон ее греховных поступков, как уже указывалось, обычно сужен до сферы прелюбодеяния.

В художественной литературе, например, в творчестве Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, тема женской греховности («падения») воплощена через мотивы «Спаситель и блудница», «святая грешница», «прекрасная соблазнительница» и т. д.

Во *втором параграфе «Образы грешниц в русской литературе как предмет литературоведческого анализа: к истории вопроса»* указывается, что архаико-мифологическая сюжетная схема, воплощаемая в произведениях отечественной словесности в виде *мифа о Великом грешнике* (в основе которого лежит идея нравственного возрождения падшего человека) формирует художественную модель, оказывающуюся настолько значимой для русской культуры, что появляется восприятие грешника как национального героя, чья судьба отражает историческую судьбу его родины.

Интерес писателей к образу грешницы усиливается на рубеже XIX–XX вв., в период кризисного состояния культуры и духовности России, когда происходит переосмысление представлений о греховности и падшести человека. Пристальное внимание философов и

литераторов к феномену грешника непосредственно связано с нравственными потрясениями прошлого, которые актуализировали библейский миф о грехе, покаянии и искуплении и вместе с тем обнаружили постоянную потребность грешной человеческой души в раскаянии.

С указанным мифом, базирующемся на богословской триаде «*грех – покаяние – спасение*», безусловно, соотносится *архетип грешницы* – сложный художественный конструкт, реализующийся в русской литературе на *сюжетном, персонажном и мотивном* уровнях в форме устойчивой схемы «*падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение*» и с учетом того, что греховность героини всегда связана с ее *полом и сексуальностью*.

Новизна подобно ракурса в трактовке образа женщины греховной определяется тем, что научное освещение феномена грешницы в русской литературе было до настоящего момента дискретным. Литературоведческому анализу подвергались в основном отдельные типы «падших»: *соблазненные девушки* (Т.И. Печерская), *любодеицы* (Л.И. Вольперт, М.Н. Климова, М. Литовская, О. Матич, Е. Созина, Ю.В. Шатин), *содержанки* (М.С. Альтман, Е.М. Ершова, Д. Рейфилд), *продажные женщины* (А.К. Жолковский, О. Матич, И.П. Олехова, М.И. Покровская, Д. Сигал), *кровосмесительницы* (М.Н. Климова, Р.М. Ханинова, Т.В. Краюшкина). Ученые предпринимали попытки проследить эволюцию образа «падшей» женщины в русской литературе (на разных этапах), составить его типологию, обрисовать набор повествовательных возможностей, раскрывающий топос проституции в отечественной словесности, проанализировать универсальную художественную модель “*Homo prostituens*” (И.П. Бакалдин) в культуре Серебряного века и т. д.

Вторая глава «Национальное своеобразие воплощения архетипа грешницы (на примере русской и латиноамериканской литератур)» обращена к функционированию выделенной архетипической схемы в качестве смысловой матрицы в текстах о грешницах в русской литературе конца XIX – первой трети XX в., что особенно ярко проявляется при сопоставлении с иноязычными литературными текстами.

В *первом параграфе «Модель “падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение” как архетипическое ядро в текстах о грешницах»* развивается мысль о том, что ядро понятия «грешница» в русской литературе составляют различные формы женской нравственно-этической и (чаще всего) эротико-сексуальной девиации¹, т. е. те

¹ Самоидентификация по отношению к сексуальности стало для некоторых литературоведов (Л. Лил) основой построения типологии ключевых архетипических женских образов в художественной словесности. Ученым были выделены: Девственница – антисексуальность, Мать – сексуальность, подчиненная задачам воспроизведения жизни, Старая дева – асексуальность, Проститутка – гиперсексуальность.

ситуации, где поведение героини выходит за рамки норм морали, принятых в современном ей обществе. При этом немаловажным оказывается то, что она не только теряет с точки зрения окружения свой первоначальный статус «добропорядочной» («чистой», «невинной», «добродетельной», «честной» и т. д.) девушки, но и сама осознает себя как «нечистую», «падшую», «развратную», «погибшую», «гадкую» и пр. Героиня-грешница изначально не только не может самостоятельно вернуться к честной жизни, но и не осознает всю бездну своего падения. Для заострения ситуации в произведение вводится фигура «проповедника» (мужчины или женщины). Грешница оказывается диалогически противопоставленной некоему «чистому» образу (добродетельной невесте / сестре героя, «спасителю», в редких случаях – самой себе в прошлом и т. д.). Подобная оппозиция (*двойничество*) предполагает наличие двух (как минимум) «правд», между «апологетами» которых идет непримиримая борьба за «власть» и за «идею». При этом кто бы ни выступал в роли оппонента героини, это всегда *иное сознание*, стремящееся *объяснить* («познать») грешницу.

«Канон» описания грешницы складывается в 1830–1860-х гг. («Невский проспект» Н.В. Гоголя, «Когда из мрака заблужденья» Н.А. Некрасова, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и т. д.) в форме *набора стереотипных поступков* персонажей: страстная речь-проповедь героя, психологический катарсис грешницы (слезы, рыдания), исповедь «падшей», «отпущение грехов» «спасителем», ментальное и физическое «очищение» (повторное присвоение грешнице роли «честной девушки», отказ от многочисленных сексуальных связей), возвращение к героине чувства стыда и т. д., – которые затем в качестве сюжетообразующей парадигмы воспроизводятся в творчестве других писателей.

Начиная с 1860-х гг. («Погибшее, но милое созданье» А.И. Левитова, «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и т. д.) становится очевидным, что русская утопия о спасении падшей (то ли благодаря «трудоустройству» или приобщению к чтению, то ли путем заключения брака или очищения души на лоне природы) потерпела крах не только в реальной жизни (впрочем, успех подобных «проектов» вызывал сомнение еще в предыдущий период). Показательным становится то, что в большинстве случаев цепочка «падение – страдание – раскаяние – искупление – спасение» обнаруживает себя в качестве чисто умозрительной схемы, некоей идеальной «правды», которая опровергается действительностью, поскольку обязательным условием возрождения грешницы выступает непереносимое проявление хотя бы *видимости* чистоты (искреннего раскаяния, отказа от прежней позорной жизни и т. д.). В связи с этим актуализируется *дискурс лжи* – фигура «спасителя» превращается в *лже-спасителя*, правдивая история грешницы становится *ложной исповедью* (намеренным сокрытием «правды»). Также разрушается

первоначальная схема: «раскаяние» трансформируется в «злость» и «гордость», «искупление» подчас отвергается вовсе (грешница нередко, наоборот, стремится усугубить свой грех), вместо «спасителя» появляется фигура «спасительницы», возрастает ценность *правды* «падшей». Особую смысловую нагрузку в текстах о грешницах приобретает мотив *поцелуя* и часто возникающий параллельно мотив *пощечины*. Причем они, как и исповедь/проповедь, могут служить маркерами «диалога» между «спасителем» и «падшей».

Таким образом, к рубежу XIX–XX вв. складывается более или менее устойчивая традиция травестирования «мифа» о возрождении блудницы (вплоть до художественного «выхолащивания» этого образа и максимально упрощенного калькирования структурного «скелета» сюжетной ситуации). Одновременно сюжет обновляется: закрепляется фигура «гордой проститутки», происходит повторная «романтизация» доступных женщин, снимается оценочность по отношению к грешнице и т. д. И именно на переломе веков писатели, создавая своеобразные «энциклопедии» по истории женского «падения» и продажности («Воскресение» Л.Н. Толстого, «Яма» А.И. Куприна, «Марья Лусьева» А.В. Амфитеатрова и т. д.), подводят итоги более чем столетнего осмысления явления.

Предметом исследования *второго параграфа*, состоящего из двух разделов, являются образы «грешниц» испано- и португальскоязычной литературы Латинской Америки начала XX в., созданные под влиянием русского романа XIX столетия, привнесшего, по мнению ученых, в латиноамериканскую прозу идею поэтизации «дна» (И.А. Тертерян) и гуманистический пафос.

В преамбуле к основной части *«Русский след в латиноамериканской “вариации” образа грешницы: влияние идей Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского»* отмечается, что в культуре Латинской Америки обнаруживаются универсальные европейские культурные константы, среди которых выявляется и топос женской греховности. Периодизация его воплощения в латиноамериканской прозе выстраивается с учетом воздействия русской классической литературы, «обеспечившей» «включение» в «местную» художественную интерпретацию категории греха «православного субстрата» (через восприятие идей Достоевского и Толстого). Временные расхождения в обращении к образу женщины греховной между латиноамериканскими писателями (начало XX в. и русскими художниками слова (начало XIX столетия) объяснимо поисками культурной идентификации двух формирующихся цивилизаций, происходившими в разные эпохи.

В творчестве латиноамериканских романистов 1900–1920-х гг. феномен грешницы раскрывается на пересечении концепции, вызревшей в романах Л. Толстого (и в целом в русле реализма) и эстетики натурализма (творчество Э. Золя). В центре большинства

произведений находится героиня, близкая золаистской Нана. Однако роман аргентинца Мануэля Гальвеса (Manuel Galvez, 1882–1962) «Нача Регулес» (“Nacha Regules”, 1919, рус. пер. «Наха» в 1923) и диалогия кубинца Мигеля де Карриона (Miguel de Carrion, 1875–1929) «Честные» (“Las honradas”, 1918) и «Нечистые» (“Las impuras”, 1919) идейно тяготеют к толстовским «Воскресению», «Анне Карениной» и «Крейцеровой сонате». Типологически неоднородный образ «падшей» в различных своих проявлениях изображается в этих произведениях сквозь призму русской идеи об очищающем страдании. Латиноамериканская грешница-страдалица, «кающаяся блудница», проходит путь от «падения»/греха через раскаяние и возмездие к возрождению или обретению духовного опыта. При этом, как и в русской литературе, внимание авторов сосредоточено не на «преступлении-падении» (в некоторых случаях оно дано ретроспективно, в кратком пересказе), а на тех испытаниях-мытарствах, которые выпадают на долю героини на ее пути к «спасению».

Второй этап художественного воплощения темы женской греховности в литературе Латинской Америки, пришедшийся на 1930–1970-е гг., более подробно рассмотрен в приложении 1 «Метаморфозы архетипа “грешницы” в латиноамериканской литературе 1930–1970-х годов в сопоставлении с русскими мифологемами», поскольку хронологически оказался за рамками обозначенной темы.

Основная часть параграфа *«Русские истоки романа М. Гальвеса “Нача Регулес” и традиции русской литературы в диалогии М. де Карриона “Честные” и “Нечистые”»* посвящена выявлению отдельных аспектов проявляется в указанных произведениях идей Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского.

В основе сюжета *«Начи Регулес»* М. Гальвеса лежат взаимоотношения проститутки Нахи, когда-то соблазненной и оставленной возлюбленным, и сорокалетнего адвоката Монсальвата, пытающегося спасти девушку от трагической судьбы продажной женщины. Очевидное влияние эстетики натурализма привело большинство исследователей к выводу, что литературным прототипом Нахи является Нана, героиня одноименного романа Э. Золя. Однако Нана изначально наследует пороки рода Ругон-Маккаров, а Нача Регулес не следует «зову крови». Ее поведение отсылает, скорее, к образам Катюши Масловой и Сонечки Мармеладовой. Складывается убеждение, что творчество Достоевского важно для Гальвеса постановкой *проблемы очищающего страдания*, в то время как у Толстого аргентинский писатель заимствует *идею нравственного воскресения*, которое переживают как герой, так и героиня. Толстовский «дискурс», несомненно, внес не только особое эмоциональное напряжение, не характерное для натурализма, но и принципиально «перестроил» образ главной героини в духе очистительности страдания и потребности в

искупительной жертве, что восходит к идеям русских классиков.

В дилогии М. де Карриона «Честные» и «Нечистые» более сильны натуралистические тенденции (бытописательские зарисовки нравов кубинского общества конца XIX – начала XX в., подробное описание хирургических операций, подчеркивание физиологических подробностей интимной жизни женщины, акцентирование социально-биологического детерминизма в поведении героинь). Кроме того, автор настаивает на предопределенности женской судьбы, «запрограммированность» которой глубоко укоренилась в сознании даже тех представительниц общества, кто отвергает его устои, ибо нарушение женщинами общественных канонов приводит их только к физическим или душевным увечьям, но никак не к свободе. Однако воздействие на кубинского писателя русской классики XIX столетия, прежде всего «Крейцеровой сонаты» и «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, ощущается в утверждении, что в основе современного брака покупка/продажа женщины, что роднит его с проституцией. Также присутствует и мотив *воскресения*, но в отличие от гальвесовской «Начи Регулес», в романах М. де Карриона «воскресение» показано весьма своеобразно: прослеживается долгий путь героини к осознанию лживости отношений даже между самыми близкими людьми, вынужденными подчиняться устаревшим нормам морали и поддерживать утратившие значимость ценности. Каррионовская Виктория («Честные») – «грешница» только по мнению «честных» сеньор и других ханжей из «приличного» общества, навесивших ярлык «падшей» на героиню второй части дилогии – «Нечистые» – Тересу, попытавшуюся «бунтовать» против утвердившихся представлений о женской нравственности.

В рамках **третьей главы «Топос женской греховности в русской литературе XIX – начала XX века»** вводится понятие «бордельного пространства» русской литературы и дается его характеристика. В частности, предлагается описание реально-исторического и художественного уровней его воплощения, возникает указание на девиантное поведение личности в рамках «бордельного пространства», а также на маргинальность его нахождения; выявляется его игровое начало, обнаруживаются ключевые мотивы, связывающие его с дискурсом «дома», «домашнего пространства».

В *первом параграфе «Понятие “бордельное пространство” в соотношении с “топосом” и “локусом”*» предприняты попытки, во-первых, разграничить трактовки топоса и локуса в литературоведении, а во-вторых, установить иерархические отношения между понятиями «архетип грешницы», «топос женской греховности» и «бордельное пространство» русской литературы.

Выдвигается тезис, что *топос женской греховности* является многоуровневой единицей «резонантного пространства» культуры и литературы, структура которого

представляет собой совокупность отдельных *локусов*-репрезентантов, среди которых наиболее очевидным является дом терпимости (там героиня-грешница преступает все возможные нормы: социальные, нравственные, сексуальные, религиозные и т. д.). Особо оговаривается, что данный топос не ограничивается только «местами» купли-продажи женского тела, как и грешница не всегда женщина, занимающаяся проституцией. Речь в параграфе идет также о способах и стратегиях описания женской греховности в русской литературе на сюжетном, персонажном и мотивном уровнях. *Архетип грешницы* и топос женской греховности сближаются на *концептуальном* «этаже» художественного пространства (Н.Э. Марцинкевич), где принято рассматривать общекультурные типологические модели. Но архетип грешницы, локализуясь в коллективном бессознательном, несет в себе *идею* греха-«падения» женщины, а топос женской греховности является конкретной *текстовой реализацией* этой идеи. Именно на уровне топосов, структурно и семантически меняющихся в ходе литературного развития, происходит смысловая трансформация *праидеи*. Эволюционируя от первоначальных, канонических, значений к более индивидуальным интерпретациям, топос, таким образом, выступает генератором новых смыслов, сохраняя, однако, архетипическую основу, бессознательно проступающую в художественных текстах, что позволяет устанавливать связь между произведениями самых разных эпох. Топос женской греховности включается в более широкое понятие «бордельное пространство» русской литературы, обозначающее «место» нерегламентированной эротики, описываемой в терминах *греха, морального падения, скверны* и пр. Необходимо указать на *игровой* характер действий, совершаемых героями внутри такого пространства, который отделяет их от *настоящей, реальной*, жизни.

Таким образом, «бордельное пространство» «рождается» из противопоставления себя «домашнему», но одновременно в возникшей оппозиции оно стремится к «экспансии», «проникая» в традиционно нормативные в эротическом отношении локусы.

Во *втором параграфе «Конкретно-исторический и художественный уровни воплощения “бордельного пространства”»* подчеркивается единый континуум «бордельного пространства», смысловым центром которого выступает *идея нерегламентированных сексуальных отношений между мужчиной и женщиной*². Такое понимание «бордельного пространства» обеспечило включение в список его непосредственных репрезентантов «мест», где продается и покупается женское тело, где

² Разделение сексуальных связей, в которые может вступить девушка, на узаконенные институтом брака и маргинальные являлось нормой гендерных отношений для западного общества, санкционированной христианской моралью, вплоть до начала феминистского движения в конце XIX в. в Англии и США и последовавшей за этим «сексуальной революции» 1960-х гг., теоретически обоснованной в 30-е гг. XX в. В. Райхом. Данная регламентация и, следовательно, санкции за ее нарушение, применяемые к женскому сообществу, и породили особую «субкультуру» грешниц, о которых идет речь в настоящей работе.

происходит «падение» девушки, соблазненной/изнасилованной возлюбленным/родственником, где жена принимает любовника и даже семейный очаг, если речь идет о браке, построенном на расчете. Но, безусловно, наиболее показательным является *дом терпимости* («Припадок» А.П. Чехова, «Штабс-капитан Рыбников» А.И. Куприна). Однако он может «сужаться» до *комнаты грешницы* (например, «скверная комната» Надежды Николаевны в рассказе В.М. Гаршина «Происшествие»), «маскируясь» под «норму», «соперничать» с различного рода *увеселительными или бытовыми заведениями* (трактирами, кафешантанами, гостиницами, съемными квартирами, меблированными комнатами, садами, хорами и т. д.), «расширяться» до *улицы борделей* (в «Яме» А.И. Куприна этот момент приобрел символический оттенок); «перерастать» в *греховный «бордельный город»* (отсылающий к библейскому Вавилону, например, «На дне Одессы» Л.О. Кармена, «Грех Парижа» Б. Лазаревского); наконец, достигать максимального «развертывания» в образе *страны-борделя, нации-борделя* (этот «потенциал» в русской словесности не был реализован, но он активно воспроизводится в латиноамериканской литературе).

На греховность «бордельного пространства» указывает *световая «аранжировка»* предметного мира. Чаще всего возникают *полутона*, символическое описание борьбы *света* и *тени*. Градация световой гаммы располагается от *полусвета* (например, когда речь идет о кокотках и камелиях) до полной *тьмы* (ада, бездны), в которую «погружается» как герой, так и героиня-грешница («Тьма» Л.Н. Андреева). Свет может как бы «избегать» этого «грязного, оскверненного» пространства («Итоги прошлого» А. Бедного). Но всегда остается какой-нибудь «манящий» *световой «знак»*, отличающий «бордельное пространство», например мигание красного фонаря. «Бордельный» свет может разрастаться, заливать все вокруг, вырываясь из домов терпимости и других локусов, может возникать внезапно, пугая, ослепляя героя или высвечивая отдельные участки пространства.

Греховность, передаваемая через идею безумия, вакханалию, переступание границ не только нравственности, но и разумного поведения вообще, актуализируется и с помощью *звуковой* гаммы. В какофонии: «хаосе», «гуле», «гомоне» звуков – сливаются и «визг», «хрипение», «дребезжание», «завывание», «гудение», *музыкальных инструментов* (чаще всего «разбитых», «охрипших», «фальшивящих»), и «лихие», «залихватские», «бешеные» оргиастические *танцы* (лишенные правильности движений, сопровождаемые «топотом»; их «отплясывают», «откалывают»), и «наглые», «циничные», «гнусные» *слова, песни*. Все это противопоставлено эстетически совершенным танцам (прекрасно танцует случайная спутница героя рассказа Б. Лазаревского «Без выхода»), «хорошим» песням, задушевному,

серьезным разговорам, которые чаще возникают по мере «удаления» героев от «бордельного пространства», погружения в себя.

Неряшливость, неуютность и, главное, греховность «бордельного пространства» усиливается палитрой царящих здесь *запахов*, которые в большинстве своем ассоциируются с низменными человеческими желаниями, интимной стороной жизни человека. Запах здесь приторный, «развратный», концентрированный, «густой», воздух спертый, обволакивающий, дразнящий («Ночь» И.А. Новикова, «Барыни» А. Чапыгина).

Атмосфера «бордельного пространства» *назойлива*: оглушающие звуки, ослепляющий свет, яркие краски, от которых рябит в глазах, доводящие до головокружения запахи – все нацелено на то, чтобы *одурманить* героев, *опьянить* их видом полуобнаженных тел, *разжечь* похоть откровенными запахами и словами, *внушить* ощущение веселья и праздника и, в конечном итоге, *соблазнить* грехом.

В *третьем параграфе «Девиянтное поведение личности в рамках “бордельного пространства”*. *Маргинальность его статуса»* автор, напоминая, что для русской культуры XIX – начала XX в. нормой сексуального женского поведения являлся законный брак, семья, указывает, что отступление «порядочной» девушки от одобренных обществом и традицией норм воспринимается как непоправимая трагедия, приобщающая ее к субкультуре «падших» созданий и превращающая в девиантку и маргиналку, носительницу девиантного эроса, т. е. в грешницу. Таким образом, «бордельное пространство», сосредоточивая в себе «отклонения» в сексуальной сфере: измену, проституирование, лесбиянство, извращения, инцест и т. д., аккумулирует и другие виды *негативного* девиантного поведения. Это разного рода *преступления*: *насилие* над грешницей – физическое (побои, надругательство, драки, нанесение вреда самой себе, как, например, в «Маскараде чувства» М. Криницкого или в рассказах М. Горького «Однажды осенью» и «Женщина с голубыми глазами») и моральное (психологическое манипулирование грешницей с целью решения собственных проблем и удовлетворения личных амбиций, например, «В тумане» Л.Н. Андреева); *ответное причинение «травмы» герою* (пощечина, даваемая лжеспасителю, избиение неверных любовников, сознательное заражение сифилисом, вымогательство). Моральное насилие над героем, в широком смысле, проявляется в специфическом «травматическом» характере его знакомства с грешницей, в осознании им своей неспособности спасти «падшую», что приводит к печальным последствиям: психологическое потрясение становится причиной краха личных иллюзий, вызывает у героя слезы, рыдания, припадки, нервные срывы и даже безумие / сумасшествие (безумие гоголевского Пискарева, припадок чеховского Васильева). В то же время болезненно воспринимается героем и общение с грешницей с целью сексуальной

инициации («Святочная ночь» Л.Н. Толстого, «Итальянки» С. Городецкого и др.). Также «приметами» «бордельного пространства» становятся *убийство* (как героя, так и героини; этот мотив часто встречается в текстах И.А. Бунина: «Петлистые уши», «Барышня Клара») и *воровство / обвинение в воровстве*.

Пределной степенью насилия героев над собой выступает *самоубийство* и его разновидности: *попытка* самоубийства и *доведение* до самоубийства. Суицид грешницы – это всегда ситуация знаковая, манифестационная, хотя и определяется разными причинами, из которых самая распространенная – желание освободиться (самоубийство Любки в купринской «Яме»). Самоубийство, по сути, является единственным *свободным* поступком проститутки по отношению к своему телу, которым она, по сути, не распоряжается. Особой формой вызывающего поведения в «бордельном пространстве» предстает *пьянство*. Большинство героинь-грешниц, осознав гибельность выбранного «пути», невозможность вернуться к честному труду и в семью, начинают пить, чтобы заглушить стыд и обрести забвение (Сашка в «Погибшем, но милом созданыи» А.И. Левитова). Вовлекаясь в «бордельное пространство», систематически начинают употреблять *алкоголь* или *наркотики* и *герои* (такая ситуация чаще всего объясняется их «реакцией» на неудачную попытку «возрождения» грешницы или решение в первый раз воспользоваться услугами продажной женщины).

В «бордельном пространстве», таким образом, девиация порождает девиацию, т. е., с одной стороны, сексуальная греховность женщины усугубляется новыми ее преступлениями, что еще больше погружает героиню в «тьму» и «бездну», с другой – причиняемые ей телесные и нравственные «увечья», возможно, в то же время являются специфической формой «наказания» за совершенный грех, и «страдание» таким образом должно вести к искуплению. Кроме того, важно отметить, что «путь» героя, приближающегося к «падшей» и к «бордельному пространству» в поисках правды о грешнице, также «искривляется», уводя «спасителя» от разгадки, познания истины. Но можно выделить и *позитивную* девиацию: феномен героизма, актуализирующийся с рамках сюжета о «спасении» «падшей».

Четвертый параграф «“Бордельное пространство” как пространство игры» посвящен трем важнейшим характеризующим героя категориям – *поведению, речи и костюму / макияжу / прическе*. В текстах о грешницах они представлены в виде маскарада, ложных иллюзий, ролевых сексуальных / социальных игр и сопровождаются мотивами маски, ряженья, шутовства, притворства, обмана / самообмана. Важную роль играет смена имен, возникновение кличек, псевдонимов и т. п. Поэтому можно утверждать, что «бордельное пространство» русской литературы конца XIX – начала XX

в. – это во многих параметрах пространство *игровое*, а его основными маркерами выступают *ролевое поведение* персонажей и дискурс *маскарадности*. Поскольку «бордельное пространство» принципиально *ненормативно*, оно, как и пространство маскарада, свободно от иерархичности и этических норм. Герой, выпадая из нормы, рано или поздно надевает *маску* (ее элементами являются, в частности, грим, костюм, имя, жесты, слова, прическа), т. е. перестает *означать самого себя, быть равным самому себе*.

В зависимости от опыта общения с грешницей герой, переступающий границу «бордельного пространства», *обманывается* или *намеренно стремится к самообману*. Наивный юноша может до последнего момента иметь ложное представление о личности очаровавшей его девушки (Вахлюков в «Погибшем, но милом создании» В. Крестовского). В то же время «начитанный», погружаясь в «бордельное пространство», ориентируется на «штампы», почерпнутые им из литературы или из рассказов старших товарищей и обнаруживает значительное несоответствие между закрепившимися стереотипами и реальностью. «Горизонт ожидания» такого героя не оправдывается, поскольку его представление о «падших» женщинах является *набором клише*, апеллирующих как к социально-этической трактовке феномена «греха», так и к авторитету религии и агиографии (ср. представления о «падшей» женщине Васильева в чеховском «Припадке»). Последнее, в свою очередь, предполагает *литературность* в поведении мужского персонажа по отношению к грешнице. Отметим, что если герои первой группы в силу своей неопытности принципиально не могут осознать греховности женщины, то другие могут строить предположения, в чем им, помимо прочего, помогает игра *воображения*. Наконец, «опытный» герой зачастую сознательно ищет *иллюзию* романтических отношений. В этом случае речь может идти об *эротической игре*, в которой *истинным* объектом мужского желания является чистая, но недоступная девушка, а в реальности герой имеет возможность купить всего лишь «пародию любви» (так происходит с Павлом Рыбаковым в рассказе Л.Н. Андреева «В тумане»).

«Литературность» характеризует и поведение грешницы. Например, «блудницы» 1870–1880-х гг. (чья роль уже *вторична*, т. е. отсылает не к христианскому прототипу, а к литературному интертексту) *готовы* увидеть в *каждом* герое потенциального «спасителя» (такова Катя в рассказе А.П. Чехова «Слова, слова и слова»). Героине, которая прибегает к «украшательству» своей жизни, опираясь на бульварные романы, присуще фантазирование, уход в царство мечты, реализующиеся в тексте нередко в форме сентиментально-пошлого китча (рассказы Насти в пьесе «На дне»).

Грешница, интуитивно отвечая на «запрос» и «ожидания» героя, невольно становится *актрисой* (так определяет герой знакомую девушку в рассказе «Клотильда»).

«Актерское мастерство» «падшей» заключается, прежде всего, в умении искусно разыгрывать веселье, создавать атмосферу праздника. Однако в *маскарадном «бордельном пространстве»* герои только притворяются веселыми, а смех трансформируется в соответствии с законами маскарадного произведения, т. е. превращается в усмешку, ухмылку, гримасу, становясь горьким, вымученным, саркастическим, истерическим, неестественным и т. д. Другой задачей героини является *создание непринужденной обстановки*, для чего ей требуется немало выдержки. Стремление к непринужденности заставляет и героя прибегать к напускной веселости, развязности, *шутливости* и *театрализации* своего поведения, к созданию *балаганых ситуаций* (ср. поведение героев при посещении публичного дома в чеховском «Припадке»).

Маркером маскарадности особенно ярко выступает мотив *сокрытия имени / присваивания псевдонима*. Как герои, так и героини, вступающие в область «бордельного пространства», изменяют имена. Причина – страх быть узванными, стыд и т. д. (Ванда в «Знакомом мужчине» А.П. Чехова в жизни – Настасья Канавкина, Груша в «Христианах» Л.Н. Андреева – Пелагея Караулова, Верочка в «Травле» Н.И. Тимковского – Анна). Проститутки в публичных домах наделяют *«благородными» именами*, поскольку «товар» нуждается в разнообразии, наличии элементов экзотики. Также грешницам нередко даются *клички*, указывающие на то, что они пересекли границу «домашнего». Попадая в «бордельное пространство», утаивает свое настоящее имя и герой.

Такие устойчивые художественные детали в описании внешнего вида «падшей», как яркая, аляповатая, вызывающая, но часто дешевая и небрежно носимая одежда (огромные банты, шляпы с перьями, костюмчики «бэбэ», «мужские» наряды), нарисованные брови, подкрашенные губы, использование белил, пудры и румян, как бы выполняют роль «печати греха», обеспечивая возможность моментального «узнавания» читателем грешницы и нередко облегчая герою общение с ней (если же речь идет о соблазненной девушке, то маркерами являются неестественная бледность, болезненность, «растерзанность» и т. д.). Показательно, что многие писатели отмечают лишь *кажущуюся* привлекательность такого вызывающе яркого облика; она исчезает при более внимательном взгляде, обнаруживая резкий контраст между лицом и личиной. Происходит отторжение маски, как в «Барышне Кларе» И.А. Бунина.

Однако обманчивая «мишура» пышного женского туалета, созданного для клиента, нередко сменяется описанием повседневного платья грешницы, поражающего своей неряшливостью (неухоженность часто просматривается и в ее «парадном» костюме), выставлением напоказ интимных деталей одежды и тела. В некотором смысле это «минус-

костюм», «актриса» разоблачается почти до полного обнажения. Еще большим изменением отличается костюм кающейся грешницы.

Маргинальность субкультуры «падших» женщин порождает *особый, закодированный, язык* – «жаргон певичек» («Трагедии падших» О. Белавенцевой), – понятный только в рамках «бордельного пространства». Кроме того, игровой характер *речевого поведения* героев в произведениях о грешницах тесно связан с теми устойчивыми ролями, которые они играют, а произносимые монологи в некотором смысле представляют собой *готовые* в жанровом отношении тексты. Для грешницы, выступающей в ролях: «погибшее, но милое создание», «полная хозяйка», «русская женщина», «гордая проститутка» и др. – это (*ложная*) *исповедь* в ответ на вопрос: «Как дошла ты до жизни такой?», заданный еще Некрасовым. Герой («спаситель») чаще всего произносит *проповедь*. Таким образом, коммуникационным центром выступает проповедническо-исповедальное единство (подобные диалоги есть в «Записках из подполья», в «Припадке», в «Истории одной проститутки» и т. д.), при этом персонажи не только мыслят «штампами», но и говорят ими, цитируя (в качестве весомого обоснования или, наоборот, «передразнивая») своих «авторитетных» предшественников.

В *пятом параграфе «Соотношение дискурсов “дома” и “бордельного пространства”»* развивается мысль о том, что поскольку в русской культуре брак долгое время выступал единственно возможной, «законной», формой связи между мужчиной и женщиной, преследующей прокреативные цели, и сфера семейных отношений изначально являлась результатом собственно культурной человеческой деятельности, т. е. функционировала в рамках социальных нормативов и была подчинена общественному регламенту, то отдельные локусы «бордельного пространства» занимают позицию «пространственной ниши» для иных – нерегламентированных – гендерных взаимоотношений. Таким образом, локус дома терпимости, аксиологически акцентированный, выступает по отношению к жилищу / семейному очагу вывернутым наизнанку пространством, способным «притворяться» нормой, по терминологии Ю.М. Лотмана, это – «антидом».

Однако в художественной реальности граница между «домашним» и «бордельным» пространствами очень зыбкая: находясь в состоянии постоянного притягивания и отталкивания, разделения и диффузии, «дом» и «антидом» как бы смотрятся друг в друга, словно в кривое зеркало. Так, с одной стороны, изображение ненормативных сексуальных отношений (адюльтер, инцест), дискурс купли-продажи женщины актуализируются в виде дополнительных коннотаций при описании Дома, семейного очага и т. д. С другой стороны, в свою очередь, существует и обратная связь, когда «бордельное» пространство

описывается в терминах семейного родства.

Среди основных мотивов, отражающих взаимопроникновение «домашнего» и «бордельного» пространств и проанализированных в настоящем исследовании, можно выделить такие, как, например, мотив *семейных отношений*: буквальное сравнение семьи с притоном разврата («Крейцера соната» Л.Н. Толстого» и др.) или изображение публичного дома как «бордельной семьи» («Яма» А.И. Куприна). Фигуральное придание дому терпимости и другим локусам «бордельного текста» семейных черт показано, в частности, через изображение жизни в трущобе, которую населяют проститутки, девицы, покинутые любовниками, и низы общества как чего-то будничного, домашнего. В ином варианте герой, желающий спасти «падшую», или расписывает ей прелести семейной жизни, или призывает к честному труду, сопряженному с бедной, но благородной жизнью. Своеобразным признаком «домашнего пространства», проникающим в «бордельное», становится упоминание швейной машинки как атрибута, символизирующего, с одной стороны, честность и порядочность девушки, и, с другой стороны, что важнее, возвращение грешницы к обычной жизни (этот мотив наличествует у Куприна, Чехова, Ал. П. Александровского и т. д.). Характерными маркерами «домашнего» и «бордельного» пространств становятся соответственно чай и любой род алкоголя. При этом ритуал чаепития используется как в целях «одомашнивания» грешницы (сочетается с ролевым поведением героини как «хозяйки» дома), так и в качестве предлога для перехода к более интимным отношениям, стремлением героя к коммуникации с «падшей» («чайный мотив» возникает у Чернышевского и Достоевского, а затем обнаруживается в значительной части текстов о грешницах, вплоть до «Перед заходом солнца» М. Зощенко и рассказов И. Бабеля).

Мотив *брака / свадьбы* возникает и в буквальном значении (желание героев узаконить совершенное прелюбодеяние, ситуация, когда проститутка-иностранка, продаваясь, зарабатывает себе на приданое, брак как «спасение» грешницы), и в фигуральном смысле (шутовская свадьба в борделе, «брак» на одну ночь проститутки и ее клиента). Более частными разновидностями этого мотива выступают те сюжетные ситуации, когда укрупняются фигуры *жены / невесты и мужа / жениха* (например, рассказ С. Городецкого «Невеста и жених»). В роли жены выступает либо реальная супруга героя (в этом случае часто противопоставляются «святая» жена и «падшая», как, например, в «Хористке» А.П. Чехова, или актуализируется сюжет о продаже собственной жены), либо грешница, которую он хочет ввести в свой дом на правах хозяйки (Гоголь, Некрасов и др.). Роль мужа / жениха фигурально выполняет или постоянный клиент / «кот»-сутенер, или вероятный муж в рамках «операции спасения».

Отдельную вариацию представляет собой тема «отцов и детей». Мотив *отцовства* проявляется в различных формах. Например, известен реальный отец грешницы (он либо попустительствует безнравственному поведению дочери, либо сам участвует в ее продаже). Отцовство в «бордельном пространстве» часто принимает инцестуальные формы, в том числе случайно, по незнанию возникшие. Герой может быть отцом ребенка грешницы или занять это место для «плода греха» своей возлюбленной. Фигурально «папашей» становится для проститутки ее клиент («Рыбы стоны» М.Н. Альбова). «Отцовские чувства» к спасаемым грешницам питают некоторые герои: Васильев – к отвлеченному образу проститутки («Припадок»), Лихонин – к Любке («Яма») и т. д.

Реализация мотива *материнства*, прежде всего, происходит через введение в текст фигуры реальной матери (мачехи), с чьего согласия дочь становится проституткой (содержанкой), например, образ Евдокии Антоновны, матери Ольги в «Днях нашей жизни» Л.Н. Андреева. Причудливой формой материнства, возникшей в «бордельном пространстве», становится мать, торгующая другими девушками для благополучия и обеспечения своей родной дочери (Анна Марковна в купринской «Яме»). Фигурально «матерью» / «теткой» может выступать сводня, хозяйка борделя или хора (например, Гросс Перл, владелица борделя в рассказе А. Мирэ «Лиен»). Матерью может быть и сама грешница. Этот мотив выступает в нескольких вариантах. Так, девушка вступает на путь проституции, чтобы прокормить своих / чужих детей и вообще семью. Грешница не может являться матерью в прямом смысле, но материнство функционирует как некая виртуальная категория, принимает форму мечты – как высшего предназначения женщины (показана потребность проститутки в собственном ребенке и материнской любви, которая просыпается в грешнице к случайно встреченному ребенку или юному клиенту). Также интересной вариацией мотива материнства выступает ситуация, когда честная девушка ведет себя как «мать» по отношению к грешнице («материнское» чувство Тани к Наташе в «Трагедиях падших» О. Белавенцевой).

Важны для «бордельного пространства» и мотивы *детскости, детства*. Например, материнство грешницы может проявляться буквально в результате рождения сына или дочери, но в основном принимает трагические формы: ребенок умирает сразу же или по прошествии некоторого времени в воспитательном доме (так происходит в «Воскресении» Л.Н. Толстого, «Истории одной проститутки» Н.П. Огарева). Если же он остается в живых, то обитает в борделе, становясь участником и наблюдателем развратной жизни, или оказывается подкидышем (Ленька в рассказе М. Горького «Страсти-мордасти»). Фигурально «детьми» / «дочками» именуется уличные девицы или проститутки в публичном доме («дочерьми улицы») являются героини стихотворения А. Блока «Повесть» и

рассказа С. Городецкого «Шуба»). Ребенком, маленькой девочкой или совсем юным подростком может быть проститутка в момент первого «падения» (например, Таня в «Светло-сером с голубым» М. Горького). Разновидностью мотива ребенка можно считать ситуацию, когда «падшие» создания характеризуются через детскость, ребячливость, склонность к шалостям, резвость и т. д. Детскость грешницы может обуславливаться не только особенностями характера, но и желанием привлечь клиента иллюзией невинности. Подобные мотивы особенно важны были для А.И. Куприна в «Яме». Кроме того, изображение развратной жизни грешницы нередко контрастирует с невинностью и чистотой ее детства, описание которого «вырастает» до идеализированного образа утраченного рая (хотят вернуться в детство Саша в «Погибшем, но милом созданыи» Левитова и героиня «Девичьего грешка» того же автора).

«Бордельный текст» русской литературы пронизывается мотивами *сестринства*, *побратимства*. Например, в произведениях часто фигурирует реальный брат / кузен грешницы, который любит сестру, но стыдится ее безнравственного поведения (брат Лиляши в одноименном романе А.В. Амфитеатрова), или выступает в роли «спасителя» (Степа, брат Марьи Михайловны, в «Жертве вечерней» П.Д. Боборыкина), или сам участвует в ее «продаже»-замужестве (чеховский «Братец»). При инцестуальной смысловой доминанте мотив сестринства трансформируется в ситуацию соблазнения собственной сестры, которая в итоге становится грешницей. Проституция может интерпретироваться как сестринство по ремеслу, а продажные женщины оказываются «сестрами во грехе». В терминах «братских отношений» мыслятся отношения между спасаемой грешницей и «спасителем». Иногда атрибуты «домашнего» и «бордельного» пространств сплетаются настолько тесно, что происходит своеобразное «побратимство» двух миров.

Наконец, еще один штрихом к описанию «бордельного пространства» послужил анализ мотива *свободы / несвободы, защищенности* по сравнению с «домашним» пространством, где женщина обычно чувствует себя угнетенной. Как полагает Э. Лассан, дом в русском культурном сознании осознавался не только местом защиты, но также и местом несвободы. В этом смысле, например, локус публичного дома идентичен жилищу по своей замкнутости (вспомним, например, высокий терем на Руси, в котором была заключена жена более или менее богатого русского человека, ожидающая прихода своего господина и не имеющая права выйти к гостям или на улицу без его ведома). «Закрытость» / «плотность» дома терпимости отражена в таких деталях, как задернутые занавески, за которыми виден свет, двойные двери, тщательно закрытые с внутренней стороны, изолированность некоторых комнат, используемых для физической расправы над непослушными девушками или эротических фантазий клиентов и т. д.

Примечательно, что в оппозиции «дом» – «антидом» первое связывается с героем, с патриархатностью, с рациональным мужским началом, с отцом и сыновьями, с движением вверх, в том время как «бордельное пространство» – с матриархатом, иррациональным, с «мадам», «экономочкой» и «девочками», с движением вниз; оно феминно по своей сути, оно – «яма» и «бездна», «тьма» и «обрыв», в центре которых находится соблазнительная, но и опасная женщина-грешница.

Другой характерной особенностью «бордельного пространства» является его сопряженность с постоянным движением. Мотив *пути* (героя и героини-грешницы) представляется одним из важнейших, когда речь идет о связях между «домашним» и «антидомашним» пространствами. *Путь героя* чаще всего соответствует схеме «дом ↔ антидом». Другими словами, он лишь *временно* пересекает границу между «домашним» и «бордельным» пространствами, чтобы *познать* суть «антидомашнего» (путем наблюдений и рефлексии, из исповеди грешницы, через сексуальное познание женщины, участвуя в «спасении» «падшей» и т. д.). Количество таких «вылазок» героя в «бордельный» мир не ограничено, но и небезопасно, поскольку всегда есть риск не только потерять телесную чистоту и здоровье, но и рассудок, свободу, даже жизнь. Иначе строится *путь героини*. Его условно можно обозначить как «дом → антидом». Перешагнув границу «домашнего» (= ситуация «падения»), героиня принципиально *не может вернуться в «дом»*. В редких случаях, когда грешница снова переступает (в том числе и в буквальном смысле) порог «дома», ее «возвращение» интерпретируется, как возможность вновь участвовать в жизни семьи, обсуждать семейные проблемы, радоваться удачам родственников и т. д. Однако в целом дальнейшее движение грешницы, сколько бы разнонаправленным оно ни было, совершается исключительно в пределах «бордельного пространства». Показательным оказывается то, что для большинства текстов о грешницах сюжетобразующим началом выступает как раз эта *гипотетическая возможность возвращения* (воскрешения, возрождения, спасения) героини в рамки нормы³.

В **заключении** формулируются основные выводы диссертационного сочинения. Результаты, полученные в ходе работы, убеждают в перспективности дальнейшей разработки проблемы архетипа грешницы в русской литературе. Оно может носить *экстенсивный* характер. Например, расширение хронологических границ исследования, обеспечивающее, с одной стороны, сопоставление сюжета о спасении «падшей» с мотивами «блудной дочери» / «погибшей овцы» (Е.А. Сурков), широко представленными

³ Когда мы говорим о переходе героини из «домашнего» в «бордельное» пространство и невозможности возвращения оттуда, речь, разумеется, необязательно идет о буквальном перемещении из семейного гнезда в притон разврата или о материальной кабале, в которую попадают обитательницы дома терпимости. Девушка после ситуации «падения» может продолжать жить в семье своих родителей или внешне принадлежать к «приличному обществу», но при этом мыслить себя обитательницей «антидома».

в русской нравоописательной и сентиментальной прозе конца XVIII – начала XIX века, а с другой – постановку вопроса о значительных изменениях в воплощении топоса женской греховности в 1920-е годы и позже, а также значительное усиление компаративистского аспекта, способствующего обозначению не только западного (общехристианского), но и мирового контекста темы. В то же время исследование может вестись и более *интенсивно*, т. е. с акцентом на амбивалентности женского начала в культуре, что предполагает анализ того, как «работают» и соотносятся в русской литературе образы «святых» и «грешниц» и каким образом это соотношение определяет представления той или иной эпохи об *идеале*.

Библиография является самостоятельной значимой частью данной работы и включает 1011 наименований.

Полный объем диссертации составляет 343 страниц.

По теме диссертационного исследования также были опубликованы следующие статьи (в том числе в изданиях, одобренных ВАК):

1. **Мельникова Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе: к теоретической постановке проблемы // Филологические науки. М., 2011. № 3. С. 26–35.**

2. **Мельникова Н.Н. Метаморфозы образа падшей женщины в русской и латиноамериканской литературах // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. № 6. С. 113–122.**

3. **Мельникова Н.Н. Миф о возрождении грешницы в русской литературе XIX – начала XX века // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. Сер. Литературоведение. Томск, 2011. Вып. 11 (113) (в печати).**

4. **Мельникова Н.Н. Образ падшей женщины в русской и испаноязычной литературе Латинской Америки XIX – начала XX века // Юность. М., 2008. № 8. С. 42–50 (За данную работу редакцией журнала «Юность» автору присуждена премия им. В. Лакшина в области критики и литературоведения).**

5. **Мельникова Н.Н. Философия любви и брака в романе «Маскарад чувства» М. Криницкого // Международный молодежный научный форум «Ломоносов-2008»: Материалы XV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «ЛОМОНОСОВ». Секция «ФИЛОЛОГИЯ». Москва. МГУ имени М.В. Ломоносова. 7–11 апреля 2008 г. М.: Изд-во Моск. ун-та. 2008. С. 577–580.**

6. **Мельникова Н.Н. «Бордельное пространство» русской литературы (к вопросу о художественном воплощении локуса публичного дома) // Литературная учеба. М., 2010. № 1. С. 181–194.**

7. **Мельникова Н.Н. В поисках собственного голоса... (Рецензия на книгу Женская**

драматургия Серебряного века / сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. 568 с.) // LiteraruS – Литературное слово: Историко-культурный и литературный журнал. М., 2010. № 4 (29). С. 96–98.

8. *Мельникова Н.Н.* «Вечная Сонечка» и методологические аспекты изучения архетипа грешницы в литературе // Русская литература XVIII–XXI вв.: В диалоге с литературным и культурным наследием: Материалы Междунар. науч. конф. «Русская литература XVIII–XXI вв.: Диалог идей и эстетических концепций» (Лодзь, 21–23 сентября 2010 года) / Под ред. О. Гловко, Е. Садзиньской. Лодзь: PRIMUM VERBUM, 2010. С. 69–78.

9. *Мельникова Н.Н.* «Воскресение» Л.Н. Толстого: латиноамериканский вариант // Социально-гуманитарный вестник Юга России. Краснодар, 2010. № 2 (май). С. 142–165.

10. *Мельникова Н.Н.* Культурный код в изображении «падшей женщины» в прозе В.М. Гаршина и А.П. Чехова: традиции и новаторство // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. М., 2010. № 1. С. 167–173.

11. *Мельникова Н.Н.* От локуса публичного дома к топосу проституции в русской литературе // Коды русской классики: «Дом», «домашнее» как смысл, ценность и код. Материалы III Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае (19–20 ноября 2009 года): В 2 ч. Ч. 1. Самара: СНЦ РАН, 2010. С. 88–96.

12. *Мельникова Н.Н.* «Падшая женщина»: архетип? неомиф? «вековой» образ? // «Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях»: Материалы международной научно-практической конференции (Пенза, 5–6 марта 2010 года) / Под ред. Б.А. Дорошина. Пенза; Ереван; Прага: ООО Научно-издательский центр «Социосфера», 2010. С. 95–101.

13. *Мельникова Н.Н.* Специфика изображения эротического в русской литературе XIX – начала XX века (на примере сюжета о «падшей женщине» и молодом человеке) // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: Статьи и материалы Второй международной научной конференции (Санкт-Петербург, 25–27 февраля 2010 года): Электронная книга. СПб.: Государственная полярная академия, 2010. С. 762–768.

14. *Мельникова Н.Н.* Феномен «падшей женщины» как проблема сравнительного литературоведения (к постановке вопроса) // Литературная учеба. М., 2010. № 6. С. 114–123.

15. *Мельникова Н.Н.* «Погибшее, но милое созданье»: лики Женственности в

русской литературе XIX – начала XX века // Чтение: рецепция и интерпретация: Сб. науч. ст.: В 2 ч. Ч. 1 / Редкол.: Т.Е. Автухович и др. Гродно: ГрГУ, 2011. С. 222–227.

16. Мельникова Н.Н. К вопросу о заглавиях произведений о грешницах и «падших» в русской литературе XIX – начала XX века // Долг и любовь: Сб. науч. ст. к юбилею М.В. Михайловой. М., 2011. С. 138–151.