



А. Воротникова

*Разрушение женской утопии
(на материале романов «Линька» В. Штефан,
«Кассандра» и «Медея» К. Вольф)*

Вобщем литературном потоке последней трети XX в. женские романы выделяются прежде всего своим мощным этическим потенциалом и поиском нравственного абсолюта. В произведениях немецких писательниц 70—90-х гг. прошлого столетия социально-историческая действительность предстает как арена бесконечной патриархальной борьбы за власть, при этом частная жизнь индивида вбирает в себя в концентрированном виде катаклизмы большой реальности, становясь ее миниатюрной копией. Когда рушится мир вовне, а внутренняя гармония кажется недостижимой, остается бегство в утопию. По мнению С. Легг, женская литература в XX в. ориентирована на создание утопических проектов, поскольку именно в них и через них осуществляется компенсация того несвободного и несправного положения, в котором находятся женщины в мире, где главенствуют мужчины¹.

В романе «Линька» (1975) Верена Штефан, писательница из бывшей ФРГ, создает революционный образ лесбийского мира, свободного от патриархальной зависимости. Выход за пределы социально-исторически предначертанной данности женского бытия позволяет главной героине романа Верушке открыть свою истинную суть, не ведающую дихотомии тела и духа, интеллекта и сексуальности. Опыт лесбийского самопознания Верушка обретает параллельно процессу создания нового языка, поскольку традиционные андроцентрические средства словесного выражения оказываются непригодными для передачи новых ощущений, переживаемых героиней в общении с Фенной и Наденькой.

Метафорические образы из мира природы приходят на смену рационалистически выхолощенному языку мужчин. Прозрачен смысл заголовка всего романа — «Линька», по-немецки “Häutungen” — от слова “Haut”, т. е. «кожа». Под кожей понимаются искаженные, наносные представления женщины, которые она должна скинуть с себя, подобно некоторым видам

пресмыкающихся, чтобы затем усвоить новые ценности, отличные от патриархальных (Штефан сказала бы — «обрасти» новыми ценностями). Посредством поэтизации женской физиологии (например, ежемесячные процессы в женском организме уподобляются красной реке — “*der rote fluss*” (107)², женские гениталии — цветам — “*lippenblüten*” (98)) автор реабилитирует плотские проявления жизни слабого пола, которые в патриархальной традиции трактовались как нечто низменное и постыдное.

Лесбийский сепаратизм перерастает узость индивидуального существования, заполняет собой всемирно-историческое пространство женской экзистенции. Глобализации лесбийского проекта служит введение эпизода с древней старухой, в котором, по замыслу автора, должно произойти наложение онтогенетической и филогенетической линий развития женской субъективности.

В деревне стояла маленькая банька из забытых правремен, в ней была также сауна. Там мы договорились о встрече со старухой из деревни. Фенна хотела спать с ней в нашем присутствии, что никого не удивило — таков был ритуал.

Старуха была сморщенной, засохшей и оборванной. Казалось, что от нее исходит запах рыбьего жира. Она ковыляла в башмаках из валяной шерсти, все время молчала, но была очень дружелюбной. <...> ...На ее непомерно толстых ногах со вздувшимися венами были надеты прочные хлопчатобумажные чулки серого цвета.

Мы смотрели на ее уродство с благоговением, зная, что таков результат обычной женской жизни. Те эстетические представления, которые у нас еще сохранялись, мы решили выбросить за борт, чтобы почитать такую древнюю безобразную старуху, как она (96—97).

Женщина-прародительница, или Старуха, — мифологический персонаж, символизирующий силу и дух женщин. В ее образе сливаются старость, приближение смерти и грядущее возрождение. В давние времена старая женщина почиталась как хранительница мудрости рода, провидица и советчица в трудных ситуациях. Она играла роль повивальной бабки и врачевательницы. Современные феминистки призывают почитать Старуху не как потустороннее божество, а как метафорическое существо, предназначенное для высшей цели — перемены и исцеления: «Прежде всего Старуха может обозначать тот род силы, которая сегодня необходима женщинам: силы, способной заставить мужчин изменить свое поведение, — ради спасения будущих поколений и самой земли... <...> Мужчины боятся пожилых женщин, даже если они не обладают никакими социальными правами. Это своего рода трещина в стене прочного патриархального здания»³.

В экофеминизме — современном движении женщин в защиту окружающей среды — образ Старухи трактуется еще более широко: как образ планеты, Бабушки-Земли, которую феминистки наделяют свойствами живого,

думающего существа. Мысль о том, что Мать-Земля — безжизненное тело, неприемлема для экофеминисток, утверждающих единство всех проявлений бытия. В патриархате женщина и природа в равной степени подвергались уничтожению. Поэтому поклонение биологической стороне женственности во всех ее манифестациях (роды, менструация, климакс, старение, смерть) должно привести к реабилитации попорченной природы в целом⁴.

Образ деревенской старухи из романа «Линька», безусловно, является данью революционным феминистским течениям: новому женскому мифологизму и экофеминизму. Этот образ существует в произведении в двух измерениях: обыденно-реальном и символическом, слияние которых обеспечивает героиням Штефан возможность выхода за пределы своей единичной личной судьбы во всеобщую историю женщины как таковой. Линейное время мужского существования утрачивает свою силу в пространстве женского бытия, где архаическое приобретает актуальность современного, а настоящее открыто навстречу прошлому.

Верушка, рассматривающая себя в зеркало и замечая следы старения, не пугается их. Она обнаруживает в близящемся увядании красоту безвременья. Персональное своеобразие утрачивает в представлении героини свою ценность, сменяясь нетленным образом вечной женственности, единой для всех представительниц прекрасного пола. Образы Верушки, предчувствующей свой закат, и старухи из бани перекликаются в романе, напоминая о всеобщности женского удела.

Утверждению авторской идеи о подчиненности индивидуального женского бытия великой Матери-Природе служит стихотворение из романа “Ich bin übrigens sicher...” («Впрочем, я уверена...»). В его причудливых образах абсолютно стерта грань между внутренней природой женского существа и внешней реальностью. Тело отождествляется с деревом, волосы оказываются мхом (“mooshaar” (91)) и корнями (“wurzelhaare” (92)), кожа — корой, руки — ветвями. Энергия солнца переходит в энергию тела-дерева, и даже наросты на коре утрачивают свою инородность, становясь неотъемлемой частью физической оболочки этой странной лесной женщины.

Процесс самопознания главной героини, пришедшей к своим природным праистокам, достигает апогея в последней главе романа “Kürbisfrau” — «Женщина-тыква», где происходит радостное преображение духовного и физического облика Верушки. Однако оптимистический настрой героини не освобождает штефановскую утопию от внутренней противоречивости. Идея природного инобытия женщины, преодолевшей самоотчуждение через возврат к архаическим корням, подается в «Линьке» в откровенно дидактической манере. Многие пассажи романа по своему лозунговому стилю и эмоционально-критическому настрою напоминают выдержки из манифеста радикального феминистского движения. Например: «Гуманистические изменения начнутся только тогда, когда женщины по от-

дельности будут так сильны, что вместе станут могущественными» (37); «...изменения начнутся только тогда, когда сексуальность будет надолго исключена и когда женщины научатся любить других женщин, а мужчины — других мужчин» (36); «Первой колонизацией в истории человечества была колонизация женщин мужчинами» (39) и т. д. и т. п. Как несостоявшийся проект новой женственности воспринимается метафорический неонатурализм Верены Штефан: он явно лишен самодостаточности, поскольку служит лишь иллюстрацией к теории лесбийского сепаратизма.

Представление женской природы, которая должна стать основой инобытия, лишено у Штефан истинной глубины. Тело выглядит в романе упрощенно-плоско, не является истинным источником интуитивно-подсознательных прозрений. Вероятно, поэтому несостоявшимся оказывается в конце концов ритуал в бане. Новый язык метафорических образов, призванный воссоздать утраченную поэзию женской телесности, также не содержит в себе преобразовательного потенциала. Не случайно Р. Шмидт, характеризуя штефановские неологизмы, открывает в них генетическое родство с бульварной литературой⁵. Словотворчество в романе «Линька» не несет значительной идейно-смысловой нагрузки, а гораздо чаще воспринимается как экспериментаторская самоцель. Но даже в качестве словесных находок штефановские образы из мира природы оказываются не более чем пошлыми шаблонами, увековечивающими избитые представления мужчин об идеальной женственности. Например, “waldaugen” — «лесные глаза» (91) напоминают о глазах лани, “mooshaar” — «волосы-мох» (91) о льняных, пшеничных и им подобных волосах. Само соотнесение образа женщины с явлениями лесной жизни базируется на укорененном в патриархальной культуре взгляде на женщину как носительницу дикого природного начала. Таким образом, средства, при помощи которых Штефан описывает своих героинь, не взрывают мужские стандартные суждения о женственности, а только дублируют их.

Весьма упрощенными выглядят и ходульные образы главных героинь, лишенные глубокой психологии и едва ли могущие вызывать сочувствие читателей. Истории Верушки, Фенны, Наденьки не органично входят в романную плоть, но скорее служат привлеченной извне иллюстрацией пропагандируемых идей.

Таким образом, радикально-феминистская утопия лесбийского сепаратизма в «Линьке» лишена убедительного художественного обоснования.

Если В. Штефан свято верит в созданный ею идеальный образ лесбийского инобытия, то Криста Вольф, немецкая писательница из бывшей ГДР, не столь эйфорически относится к преобразовательным потенциалам, заложенным в утопическом проектировании альтернативных форм жизни. В романе на мифологический сюжет «Кассандра» (1983) Вольф предлагает свой вариант антипатриархальной утопии, вбирающей в себя мечту о

гармоничном сосуществовании полов и штефановское преклонение перед женской природой.

Вольфовская утопия отнесена в XIII в. до н. э., к периоду легендарной Троянской войны, однако по сути своей асинхронична, так же как и лесбийское инобытие в романе «Линька». Среди ужаса кровопролития главная героиня Кассандра, пророчица и царская дочь, открывает для себя особый мир, утвердившийся на лоне природы вопреки торжеству смерти. Знаменательно событие, давшее начало «вольной жизни в пещерах» (158)⁶: юная рабыня Ахилла, гречанка, сбежала от своего господина и нашла защиту у Анхиза, поселившего ее у Арисбы. Так возникла новая форма общежития, разрушившая сословные и национальные перегородки между людьми. Здесь уживаются троянки и ахейки, царские дочери и их няни; частой гостью в пещерах становится сама Гекуба, жена правителя Трои Приама. Общество женщин с горы Ида зиждется на отрицании войны как противоположного явления, направленного на истребление всего сущего.

Во главе женского содружества стоит Арисба, образ которой напоминает древнюю старуху из эпизода в бане в «Линьке». Отчетливая архетипическая окраска образа Арисбы обнаруживается уже в том, что само прозвище Великая Мать повторяет название важнейшей юнгианской мифологемы. У Карла Юнга архетип матери ассоциируется с бессознательной дикой природой, процессом порождения, плодородием⁷. Образ Великой Матери в «Кассандре» соотносится с матриархальными праистоками. Прозвище Великой Матери героиня К. Вольф заслуживает еще и благодаря своим высоким моральным качествам: всепрощению, отзывчивости, человеколюбию. Ей претит принцип деления людей по половому признаку: «Обитаемый мир... все быстрее оборачивался против нас. “Против нас, женщин”, — сказала Пенфезилея. “Против нас, людей”, — возразила Арисба» (161).

Родственен Арисбе образ Анхиза — апологета женского мира. В Анхизе главную героиню, троянскую пророчицу Кассандру поражает необычное соединение физической немощи и душевной молодости. Для себя царская дочь объясняет это так: «Он верил в людей. В этом он был моложе всех нас» (148). Среди посетителей мудрого старика оказываются Гекуба и Пенфезилея, Поликсена и Андрон. Руководством в отношении к людям для Анхиза становится максима: «Пока человек жив, он не потерян» (148). Среди кошмара войны он умеет радоваться бытию и передавать эту радость окружающим, подтверждая тем самым, что «дух сильнее тела» (169).

Любовно-трепетное отношение к жизни, человеку, природе, миру в целом — доминанта характера вольфовского героя, которого женщины с гор почитают как своего духовного пастыря. По аналогии с Великой Матерью Анхиза следовало бы назвать Великим Отцом, дарящим тепло своего сердца и свою мудрость не только родному сыну Энею, но и Ойноне, Кассандре, амазонкам.

Однако, как отмечает Т. Хёрнигк, образ Анхиза производит впечатление идеального проекта мужского характера и является скорее утопической фигурой, чем носителем деяния⁸.

То, что нереалистичный образ Анхиза принадлежит миру гор, совсем не случайно: он полностью отвечает нежизнеспособной сущности экспериментального сообщества женщин и так же не выдерживает критики, как и оно.

Несомненно, что при создании художественной модели утопического общежития Кристоф Вольф двигала страстная потребность воплотить в реальность, пусть даже на уровне поэтического творчества, женский «принцип Эроса», противопоставляемый мужскому «принципу Логоса» (термины Н. Ноддингз⁹). Немецкая писательница пыталась представить идиллическую картину единобытия, не ведающего дихотомии плоти и духа, тела и разума, природы и человека, теории и практики, слова и дела. Когда Кассандра говорит о том, что атмосфера горы Ида напоена «живым покоем», «покоем любви» (163), то любовь она толкует как чувство радостной взаимозависимости и сопричастности людей друг другу и универсуму.

Но «принцип Эроса» утверждается в романе декларативно, не получая действенного художественного обоснования, а воспеваемая К. Вольф растительная жизнь оказывается не более чем абстракцией. Прежде всего бросается в глаза тот факт, что сообщество с горы Ида могло возникнуть только в условиях войны. Очевидно, что женский союз основывается не на духовном родстве его членов, а является выражением потребности защитить себя и своих близких от страшных последствий войны. В чем, собственно, обнаруживает себя близость обитательниц гор? Лишь в голословном заявлении Кассандры о том, что в самый разгар войны троянки собирались в неизвестных для непосвященных местах и обсуждали происходящее, принимали решения и осуществляли их, «а кроме того, готовили еду, пили, смеялись, пели, играли, учились» (127). Картина скудного существования, не выходящего за рамки биологического ряда, едва ли может претендовать на роль веского аргумента в обосновании тезиса о единстве духовных интересов обитателей пещер. Представителям женского общества чужды интеллектуальные поиски, муки рефлексии и напряжение духовных сил.

Население Скамандра предстает в «Кассандре» как безликая молчаливая толпа теней. Жизнелюбие, которое автор провозглашает в качестве важнейшей конститутивной характеристики женского мира, оказывается в действительности не более чем фикцией. Ведь жизнь в пещерах отождествляется с растительным существованием, не знающим истинного изменения, всегда повторяющим самое себя и потому бесплодным. Смерть торжествует в романе не только в стенах Трои и на поле брани, но и за их пределами — на лоне безразличной к человеческой индивидуальности природы. Не случайно в зарисовках женского объединения постоянно проскальзывает символический образ ивы, вмещающий в себя противоре-

чивое содержание. С одной стороны, ива, «корни которой, словно волосы на лобке, падали в отверстие пещеры» (110), указывает на материнское чрево, ассоциируется с плодородием и продолжением жизни, с другой — этот образ служит воплощению идеи о непорочности и бесплодии, поскольку в архаических верованиях ива фигурирует как дерево, сбрасывающее свои семена до того, как они достигнут состояния зрелости¹⁰. О том, что К. Вольф не исключает возможности последнего толкования, свидетельствует эпизод из романа, где упоминается ивовое ложе, на котором спит Кассандра, чтобы смирить свои желания. Дуалистическое наполнение символа ивы позволяет приоткрыть завесу над истинной сутью утопического мира женщин.

Бесплодная выхолощенность пещерного мира обнаруживается в его полной несостоятельности повлиять на ход истории, оказать противодействие разрушительным тенденциям утверждающейся мужской цивилизации. Женщины с горы Ида ничего не могут противопоставить военной реальности прежде всего в силу собственной антидуховности, проявляющей себя, в частности, в отсутствии языка культуры. «Праздник прикосновений» (168) — основная форма общения женщин из пещер — способен запечатлеть в сознании его участниц только мимолетное ощущение мнимой близости друг другу, но абсолютно бессилён перед наступающим временем, которое требует создания иных, более надежных способов сохранения и передачи будущим поколениям драгоценного исторического опыта.

Единственное, что оставят после себя обитательницы горы Ида, — это бессловесные деревянные фигурки, выточенные Анхизом, наскальные рисунки и отпечатки рук на глине. История, жаждущая своего коренного изменения, взывает совсем к другой памяти, воплощенной в живом слове. Только в этом случае можно говорить о традиции, об уроках прошлого и перспективах грядущего. «Без истории женщины бессильны перед патриархатом. Женщинам нужна их история для самоопределения и идентификации», — утверждает теоретик феминизма С. Кайдаш со ссылкой на А. Кун¹¹.

Неверие обитательниц гор в действенность человеческого слова в истории имеет своим неотвратимым следствием отрицание личностной самобытности, которая реализуется главным образом через язык как средство познания окружающей действительности и своего собственного внутреннего мира, как средство коммуникации с себе подобными и самовыражения. В результате женское объединение подпадает под власть все того же мифического закона, против которого оно якобы восстает, и само превращается в овеществленную мифологию, подчиняющую автономного индивида бездуховной стихии бессознательной природы. Символом последней в романе служит наряду с образом ивы танец, который Т. Хёрнигк связывает не только с животной радостью жизни, но и с дорациональным сознанием, не расчленяющим индивида на дух и тело, что пред-

ставляется чреватой угрозой победы последнего и торжеством противоположного человеческому разуму поведения¹².

По мысли Р. Г. Реннера, отличие эстетической трансформации мифа у К. Вольф от сходного преобразования у ее предшественника в области мифорецепции Т. Манна в том и состоит, что писательница провозглашает в романе «Кассандра» торжество немых картин бытия над живым словом, укореняя мифическую структуру в вечности, в то время как в тетралогии «Иосиф и его братья» антиисторизм мифа, напротив, преодолевается через утверждение силы языка¹³. Попытка художественного воплощения женской утопии как противовеса жестокой реальности терпит крах в романе «Кассандра». Идеальный образ женского инобытия у Вольф так же нежизнеспособен, как и сходный проект возврата к матриархальным истокам в романе В. Штефан «Линька» (эпизод в бане).

Ради справедливости следует напомнить о том, что К. Вольф неоднократно выступала против опасности воцарения иррационализма. Приведем в качестве доказательства несколько цитат из публицистических работ художницы: «...мы ни на шаг не приблизимся к зрелости, если на место мужской мании господства придет мания женская, если женщины, идеализируя дорациональный этап развития человечества, выбросят за борт все достижения разумной мысли только потому, что это достижения мужской мысли. Род, клан, кровь и почва — это не те ценности, к которым сейчас должны апеллировать мужчины и женщины; уж кому, как не нам, знать, предлогом для какого страшного регресса могут служить эти лозунги»¹⁴. Или: «Всем этим я занималась не потому, что считаю, что теперь надо учредить новый матриархат или нечто в этом роде, — это было бы бессмыслицей, даже просто безумием»¹⁵. К. Вольф прекрасно понимает, что изолированный альтернативный образ жизни только усугубляет существующую дисгармонию мира, когда утверждает во «Франкфуртских лекциях»: «И Австралия — не выход»¹⁶.

Однако в рамках самого романа протест против «матриархального безумия» не находит мощного подкрепления. Элегический тон повествования о сообществе с гор, явно выбивающийся из разорванного монологического потока воспоминаний Кассандры, делает невозможной саму попытку прямой критики.

Пожалуй, единственным аргументом против может служить эпизод гибели грека Пантоя от рук разъяренной толпы женщин. Деструктивная энергия, определяющая поведение сильного пола, живет и в потаенных уголках женской природы. Как видно, в тексте все-таки можно обнаружить косвенные намеки на неоднозначное отношение автора к утопической модели женского бытия.

Таким образом, женское сообщество в «Кассандре» предстает несостоятельным, поскольку не реализует возложенных на него художницей

гуманистических функций и подпадает под власть все того же мифического закона, становясь лишь одной из модификаций социального мифа¹⁷. Критическое переосмысление привносит новое, ироническое звучание в восторженно-проникновенное высказывание Кассандры: «Это был наш мир, и прекрасней не могло быть ничего на свете» (168). Как напоминают слова вольфовской героини язвительно-горькое восклицание О. Хаксли, обращенное к мужской модели (в понимании автора «Кассандры») утопического общежития «О дивный новый мир»! Идеологи современного феминизма уже поняли пагубность всякого рода радикализма: «“Феминистская религия” мифологизирует по поводу того, что нереально... ибо от перемен мест господствующих и подчиненных человечество не станет ни более свободным, ни более счастливым»¹⁸.

В более позднем романе на мифологический сюжет «Медая» (1996) утопия горного сообщества окончательно утрачивает свою притягательность, перерождаясь в антиутопию. Женское сумасшествие проявляет себя в «Медее» во всей своей фанатической неудержимости. Ритуальный танец, на мгновение завораживающий главную героиню, тотчас сменяется дикой сценой оскпления Турона. Переход между идиллией и кошмаром намеренно лишен плавности. Автор расставляет акценты таким образом, что преступление разъяренной толпы женщин против мужчины заслоняет собой краткий эпизод веселого праздника Деметры. Произшедшая вскоре после этого расправа с Медеей и ее детьми напоминает надругательство над Туроном и как бы дублирует его, что еще более усиливает ощущение бесчеловечности происходящего. Последний штрих в мрачную картину пещерного бытия вносит сцена встречи Аринны с Медеей: «Как же она (Аринна. — А. В.) испугалась... Здешняя жизнь сильно изменила нас. Пещера. Беспощадное солнце летом, холод зимой. Лишайники, жуки, мелкие зверушки да муравьи — вот и вся наша пища. Мы стали бесплотными тенями наших прежних лет»¹⁹.

Крушение женских утопий К. Вольф и В. Штефан оказывается заранее предрешенным. Писательницы, помещающие своих героинь в условия «естественного» существования, так или иначе преследуют своей целью доказательство определенной идеи. Утверждая преимущества «живой жизни», сами они не могут освободиться от исходной посылки своих утопических построений — схематического мышления. Неосознанно для себя авторы заселяют свои утопии структурообразующими характеристиками, лишенными жизненной убедительности. Обобщенно-дидактический характер представления форм женского инобытия в «Линьке» и «Кассандре» противоречит сильно выраженной в них фрагментарно-описательной тенденции. Голословно утверждаемая целостность и самодостаточность идеальных миров исключает вторжение в них случайности, которая могла бы поколебать их незыблемость. Однако слабым местом утопий оказыва-

ется именно абсолютная замкнутость, тотальность, знаменующая конец становления, что равнозначно смерти. Полнота реальной жизни взрывает слишком узкий идеал. Присущая совершенному бытию внутренняя противоречивость ведет к зарождению саморазрушительных импульсов, в результате чего женское утопическое мышление начинает опасно балансировать на краю пропасти под названием антиутопия. Впрочем, таков удел большинства утопических проектов минувшего столетия, и в этом смысле женские утопии ничем не отличаются от мужских.

¹ См.: *Legg S. Zwischen Echos leben: Christa Wolfs Prosa im Licht weiblicher Ästhetikdebatten*. Essen, 1998. S. 165—166.

² Здесь и далее роман В. Штефан «Линька» цитируется с указанием страниц в скобках по изданию: *Stefan V. Häutungen. Autobiographische Aufzeichnungen Gedichte Träume Analysen*. München, 1975. Перевод на русский язык наш. — *A.B.*

³ Цит. по: *Психический активизм: Мифотворчество феминизма // Женщины в легендах и мифах* / Ред. К. Ларрингтон; Пер. с англ. О. Перфильева. М., 1998. С. 557—558.

⁴ См. там же. С. 559—562.

⁵ См.: *Schmidt R. Neue Subjektivität: Autobiographische Wahrhaftigkeit als Beginn feministischer Literatur // Deutsche Literatur von Frauen / Hrsg. von G. Brinker-Gabler*. Bd. 2. 19. und 20. Jahrhundert. München, 1988. S. 461.

⁶ Здесь и далее роман К. Вольф «Кассандра» цитируется с указанием страниц в скобках по изданию: *Вольф К. Кассандра // Иностранная литература*. 1986. № 1. С. 102—171.

⁷ См.: *Юнг К. Г. Алхимия слов. Четыре архетипа*. СПб., 1997. С. 181—182.

⁸ См.: *Hörnigk Th. Christa Wolf*. Göttingen, 1989. S. 214.

⁹ См.: *Noddings N. Women and Evil*. Berkley etc., s. a. P. 64.

¹⁰ См.: *Greiner W. Kontinuität und Wandel des Erzählen // Erinnerter Zukunft 11 Studien zum Werk Christa Wolfs / Hrsg. von W. Mauser*. Würzburg, 1985. S. 114; *Renner R. G. Mythische Psychologie und psychologischer Mythos. Zu Christa Wolfs Kassandra // Ibid.* S. 273.

¹¹ *Кайдаш С. О «женской культуре» // Феминизм: Восток. Запад. Россия*. М., 1993. С. 193.

¹² См.: *Hörnigk Th.* Op. cit. S. 215.

¹³ См.: *Renner R. G.* Op. cit. S. 284—285.

¹⁴ *Вольф К. Истоки одной повести: Кассандра. Франкфуртские лекции // Вольф К. От первого лица: Худож. публицистика*. М., 1990. С. 237.

¹⁵ *Вольф К. Исследовать суть человеческого бытия // Там же*. С. 350.

¹⁶ *Вольф К. Истоки одной повести...* С. 221.

¹⁷ О генетических связях утопии и социального мифа см. теорию американского исследователя Н. Фрая в ст.: *Шестаков В. П. Понятие утопии и современные концепции утопического // Вопросы философии*. 1972. № 8. С. 153.

¹⁸ *Степанянц М. Образ женщины в религиозном сознании: прошлое, настоящее, будущее // Феминизм: Восток. Запад. Россия*. С. 73—74.

¹⁹ *Вольф К. Медя. Голоса // Иностранная литература*. 1997. № 1. С. 78.