

Ю.Н. Серго

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА РОССИИ: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ

В России понятие «женская литература», с одной стороны, появилось довольно рано, в 30-40-е годы XIX века¹. С другой стороны, ее оценка в отечественной критике до сих пор остается неоднозначной, очень часто определение «женская» воспринимается и критикой и самими авторами как «неполноценная». Ситуация эта начинает меняться лишь в конце XX века, на рубеже 80-90-х годов, когда на арену русской литературной жизни выходят «новые амазонки» – сборник с таким названием появляется в 1991 году и в купе с другими коллективными художественными манифестами женской прозы (сборники «Не помнящая зла», «Абстинентки», «Брызги шампанского» и др.) заставляет критику обратить на себя внимание.

Несмотря на то, что традиционный взгляд на женскую прозу как на литературу второго ряда во многом сохраняется, в критике и литературоведении все чаще начинает звучать мысль о том, что женская проза обладает своей, альтернативной от мужской, философией и поэтикой, что в конечном итоге может ей позволить стать ключевым течением современной русской литературы, преодолевшим к тому же кризис постмодернизма².

В конце XX века творчество С. Василенко, Л. Ванеевой, Е. Тарасовой, Н. Горлановой, М. Палей соотносится в сознании читателей и критиков с некой общей художественной стратегией, которая базируется на особой «женской» философии, связанной в первую очередь с понятием «гендер» – культурный пол. В отличие от понятия «sex» с его чисто биологической характеристикой, гендер включает в себя идею полоролевого стереотипа – того, что традиционно предписывает культура мужчинам и женщинам.

¹ Воробьева Н.В. Женская проза 1980-2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика. Автореферат канд. дисс. – Пермь, 2006. – С. 6.

² См., например: Ровенская Т. Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов: Проблематика, ментальность, идентификация: Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2001; Савкина И.Л. Говори, Мария! (заметки о современной женской прозе) // Преображение (русский феминистский журнал). – 1996. – № 4. – С. 62-67; Савкина И.Л. Кто и как пишет историю русской женской литературы // НЛО. – 1997. – № 24. – С. 359-372.; Сатклифф Б. Критика о современной женской прозе // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 117-132 и др.

На разрушении поло-ролевых стереотипов, выявленных в гендерных исследованиях, базируется, как показали ученые, творчество не только убежденных писательниц-феминисток, но и авторов, которые всеми силами открепиваются от женской прозы, например, Т. Толстой. Связь художественного мира этой писательницы с гендерной философией убедительно выявляет Е. Гоцило, которая в своей книге «Взрывоопасный мир Татьяны Толстой» показывает, как разрушается в рассказах данного автора культурный стереотип³. В частности, автор работы объясняет, как в рассказах «Охота на мамонта» и некоторых других герои обмениваются сущностями: мужчина перенимает женский тип поведения в бытовой и культурной ситуации, и наоборот.

Признавая тот факт, что в своих интервью Т. Толстая достаточно негативно отзывается о делении прозы на «мужскую» и «женскую», Е. Гоцило тем не менее считает, что гендерная философия оказывается внутренне присуща творчеству Т. Толстой: «Объявить Т. Толстую феминисткой – значит исказить ее взгляды и это отлично показывают ее интервью. Однако было бы столь же неточным и безрассудным отождествлять прозу Т. Толстой с ее статьями или интервью. Не стоит абсолютизировать черты сходства между художественными и нехудожественными ее творениями и стараться избегать того, что М. Якобс назвал «движением к эмпиризму», когда наивно не замечается разрыв между текстом и жизнью»⁴.

Итак, понятие «женская проза» связано не столько с биологической или социальной, сколько с культурно-философской концепцией, некоторые из аспектов которой мы попытаемся прояснить в данной статье. Особую роль в становлении художественной философии женской прозы играют идеи французского постструктурализма, прежде всего, М. Фуко.

По мнению М. Фуко, женщине как маргинальному субъекту культуры свойственен дискурс признания. Фуко обращает специальное внимание на то, что дискурс признания в культуре – это все-

³ См. в указанной книге главу 5 «Чудовища маниакального и матримониального: использование гендерных стереотипов» // Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург, 2000. – С. 74-89. О гендерных исследованиях см. также: Введение в гендерные исследования. Ч. 1-2.: Учебное пособие // Под ред. И. Жеребкиной. – СПб., 2001.

⁴ Там же. – С. 86.

гда дискурс вины и что идеальной фигурой воплощения вины в истории является женщина⁵. Современные феминистские исследовательницы Элейн Шоултер в книге «Женское безумие. Женщины, безумие и английская культура, 1830-1980», Сандра Гилберт и Сюзан Губар в книге «Безумная на чердаке: женщина-писательница и литературное воображаемое в XIX веке» доказывают, что основной формой женского литературного письма традиционно является автобиографическое письмо как письмо признания. «Понятие «женского» в традиционной культуре предстает как символ иррационального и виновного, в предельном выражении – безумного»⁶.

Современная русская женская проза также, в большинстве своем, реализует дискурс признания через идею вины. Особенности воплощения этого дискурса, сущностное его наполнение в конкретных текстах женской прозы мы попробуем выявить. Мы постараемся показать, как в ходе «признания» говорящий субъект женской прозы разрушает традиционное понятие вины и ее искупления, как, изображая женщину в качестве объекта, которому навязывается комплекс вины, автор пытается преодолеть традиционные стереотипы в сознании читателя.

Следует заметить, что так называемая «вторичная» эмоция вины обычно соотносится в социобиологическом плане с понятием «стыд», которое базируется на страхе перед осуждением коллектива, выполняющего роль внешнего субъекта подавления. Культура вины, в отличие от культуры стыда, основана на самоконтроле, внутреннем подавлении, самоограничении субъекта. Таким образом, понятие вины может формироваться изнутри и быть связанным не только с традиционными практиками запрета на женскую сексуальность, но и с собственно-женскими стратегиями жизни и творчества. Рассмотрим лишь некоторые смысловые компоненты «вины» в текстах различных писательниц и попытаемся выделить общее и особенное в ее воплощении.

Чувство вины почти во всех исследуемых нами текстах связано с представлением о некоей раздвоенности собственной сущности, воспринимаемой изнутри как помеха совершенству, грех. Так, в одном из лучших рассказов С. Василенко, «За сайгаками», первоначальное чувство вины формируется различными стратегиями «я» и «оно», которые условно могут быть обозначены как душа и тело. Душа, или «я» откликается на образы-символы, родственные себе, такие, как птенец, птица, сайгачонок и т.д. Все они, в свою очередь,

соотносятся с образом Саши, которого невозможность соединения с героиней обрекла на гибель.

Тело героини, в свою очередь, живет своей жизнью – жизнью коллективного бессознательно-го, где преобладает стратегия обмана: тело бессознательно обманывает мужа, пытаясь «спариться» с «носителем хороших генов», выражаясь языком социобиологии. «Тело по отношению к душе выступает как более мощная, древняя, подавляющая сила: оно испытывает жалость к душе как другому, но попытка сближения оборачивается гибелью для души. В метафорическом плане это представлено в сюжете с птенцом, предвещающим основное действие в рассказе и предопределяющим финал: девочка заспала птенца, не уберегла его от смерти, тело раздавило душу, обрекло на гибель Сашу, чей облик в сознании героини столь схож с птицей. Телесная стратегия слишком груба для души, последняя выступает по отношению к первой не как равноправный партнер, а, скорее, как дитя, нечто слабое, уязвимое, то, что тело должно защищать. Сильное тело не принимает спасения от души, как героиня от Саши, ей нужно не спасение, а понимание: «А спасения мне не нужно. Мне нужно было, чтобы мы только поняли друг друга с этим парнем, а если нет, то зачем мне вечность и предки»⁷. Таким образом, в сознании героини понятия вины и жизни тела оказываются тесно соотнесены, но само признание этого факта не означает стремления к покаянию, стратегия признания оказывается направлена не на спасение, а на утверждение альтернативной формы дискурса: «Потому что я была виновата во всем. Я была повинна во многих смертях – это был мой рок, это был мой крест, но об этом я не расскажу никому, не покаюсь, свое я буду нести на себе, не перекалдывая, я не хочу спастись...» (С. 233).

Нельзя сказать, чтобы в данном рассказе С. Василенко реабилитировалась телесность, скорее, речь идет о том, что никакая вина не заставит женщину предпочесть в своей сущности что-либо одно, и тело, чувствуя вечную вину перед душой, все равно будет оставаться самим собой. Не отрицая своей вины, тело не просит прощения. Таким образом, «вина» и «признание» вовсе логически не связаны с «покаянием». Привычная стратегия дискурса оказывается нарушена.

Более непримиримо по отношению к собственной двойной сущности настроена героиня Е. Тарасовой из рассказа «Не помнящая зла». Здесь рассказчица полна ненависти к своему телу и телесной, животной сущности человека вообще. Это чувство формируется у героини после открытия ею тайны первородного греха – героиня не может простить человечеству, что «оно рождается и рождает

⁵ См. об этом: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1997.

⁶ Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М., 2000. – С. 33-35.

⁷ Василенко С. Дурочка. – М., 2000. – С. 230. Далее текст С. Василенко цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

ся так примитивно... Как лошадь, собака, кошка, свинья [...] И она пыталась освободиться от греха быть животным, убежать от этой страшной сути – тайны рождения»⁸. Героиня налагает запрет на тело, всячески уродует его. Но уродство тела ведет к обезображиванию души, которая начинает жить ненавистью и смертью. Своей «родиной» героиня провозглашает сумасшедший дом, единственное место, где, по ее мнению, любая телесность естественна и воплощается в своем подлинном, неизменно уродливом виде. По мнению героини, душа здесь совпадает с телом и не стыдится его. ЗОВ «того дома», который слышит героиня в день своего 33-летия, знаменует для нее возможность единения с собственной плотью.

Комплекс вины в структуре признания данной героини, на наш взгляд, не столь значим, ибо он направлен вовне: она не столько оправдывается, сколько обвиняет, но еще более значимым и явным, по сравнению с текстом С. Василенко, предстает комплекс, который может быть условно обозначен как «гордыня»: героиня не приемлет жизни тела как низменной и недостойной для человека вообще и для нее в особенности. Гордыня и выражает отношение героини к человеческой природе и стремление самостоятельно определить свое место в мире сначала через попытку самоубийства, а затем как добровольный уход в «желтый дом», который для нее является единственным пространством, способным дать прощение, «не помнить зла».

Тело оценивается рассказчицей как тюрьма; модель исповеди одинокой личности, стоящей по ту сторону добра и зла, внутренняя и внешняя необычность героини и многие другие факторы заставляют вспомнить о романтическом герое. Раздвоенность телесности и духовности и способ ее преодоления здесь во многом соответствуют традиционному романтическому мироотношению.

Раздвоенность личности героини в соотношении с чувством вины и генетической «памятью зла» формирует и сюжет прозы Л. Улицкой, у которой, в отличие от С. Василенко и Е. Тарасовой, гораздо четче проведена граница между автором и героиней, и сам по себе дискурс вины может воплощаться по-разному. Прежде всего, рассмотрим в этой связи своеобразную диалогическую – рассказы «Чужие дети» и «Подкидыш», объединенные общей системой героев, слово здесь отдано безличному повествователю.

Рассказ «Чужие дети» изображает ситуацию рождения близнецов, повлекшую за собой семейную катастрофу: отец отказывается верить, что это его дети, обвиняя любящую жену в распутстве. Сознание женщины не в силах этого перенести, и она сходит с ума. Не будучи виноватой, она начинает оправдываться перед мужем в своем вообра-

жении, выстраивая речь по кольцевой композиции: «мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих, а ты говоришь, что это не твои дети, но я ни в чем не виновата перед тобой, как же ты можешь мне не верить, ведь мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих...»⁹. Транслируя речь героини, безличный повествователь ориентируется на фольклорно-мифологическую традицию, в которой цикличность, замкнутость является основой основ. «Зациклившись», закрывшись от мира словом, героиня оказывается вне времени и пространства. Воображаемая реальность дарит женщине возможность противостояния дискурсу вины, который навязывается ей извне, как существу родовому – муж обвиняет ее исходя из того, что она женщина: «смолоду он боялся женщин, считал их существами низкими и порочными. Исключение он делал для покойной матери и для жены. Теперь разом рухнула его вера в Маргариту как существо высшее и безукоризненное. (...) Измена жены была для него несомненна, а мелочными подсчетами женских сроков он не занимался» (С. 131). Таким образом, дискурс вины в данном случае приходит из внешнего мира, который подразумевает женское признание как само собой разумеющееся и назначает ей наказание в виде презрения. Иной дискурс, не содержащий признания вины, не воспринимается. Таким образом, безумие для женщины – это выход за границы мужской нормы мышления, которая в реальной действительности, в «нормальном мире» непререкаема.

Интересно, что мотив «раздвоенности» в этом рассказе также присутствует, и так же, как вина, приходит к женщине как внешнее, другое, как зло. Он воплощается не только в образах девочек-близнецов, но и в снах, которые «кончались непременным появлением двух враждебных существ, всегда небольших и симметричных. Они приходили то в виде двух собак, то в виде двух карикатурных фашистов с автоматами, то в виде ползучего растения, разделявшегося надвое» (С. 131).

Чувство вины формирует и сюжет следующего рассказа о тех самых детях-близнецах, которые его породили. Теперь младшая пытается занять место старшей, отнять право первородства, что выражается в краже имени – Виктория называет себя именем сестры – Гаяне. Можно предположить, что стратегия раздвоения женской сущности на хрупкую, ранимую душу и крепкое тело здесь воплощается автором в образах сестер-близнецов: старшая наследует духовную сущность матери и подсознательное чувство вины, младшая предстает как тело, узурпирующее власть над душой и право первородства. Семейный доктор, столкнувшись с

⁸ Не помнящая зла: Новая женская проза / Сост. Л. Ванеева. – М., 1990. – С. 202.

⁹ Улицкая Л. Бедные, злые, любимые. – М., 2003. – С. 132. Далее текст Л. Улицкой цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

этим, вспоминает библейский миф о детях Исаака, Иакове и Исаве: «он улыбался своему подслеповатому праотцу, обманутому некогда сыновьями именно этим способом и на этом самом скользком мифологическом перекрестке» (С. 141). Но драма первородства заключается именно в том, что обман судьбы невозможен: именно Гаяне, старшая, в конце концов принимает бремя вины как должное: «Это была вечность [...] вины перед матерью. Она поверила сестре сразу и неколебимо. Все объяснялось: тонкие тревоги ее жизни, беспокойства, темные предчувствия и неопределенные страхи получили полное оправдание [...] если она, Гаяне, виновата в болезни бедной ненастоящей матери Маргариты, то лучше всего ей будет умереть [...] ей казалось, что достаточно найти укромное место, сжаться там в комочек, и одного ее горячего желания не жить будет достаточно, чтобы никогда не проснуться» (С. 157-158).

Вина, которой мучается Гаяне и от которой она спасается сном в позе нерожденного младенца, придумана ее сестрой Викторией, подсознательно стремящейся к устранению соперницы. Жестокость шутки, которая убедила легковерную (как отец) и тонко чувствующую (как мать) Гаяне в том, что она подкидыш, заставляет вспомнить и о других братьях библейской истории. Но самое главное происходит в развязке рассказа – обретшая вину Гаяне освобождает мать из клетки безумия – возникает как бы новый цикл передачи вины – от матери к дочери, а смысл происходящего должен для всех остаться тайной: причины «безумия» Гаяне взрослые никогда не узнают. Виктория же «не помнит зла», нанесенного сестре, она – тело, не способное к рефлексии.

Авторское слово в данных рассказах, как и вообще в творчестве Л. Улицкой, стремится к объективности, отстраненности, для чего в описании событий и состояний героев иногда используются научные термины из области биологии и медицины. Но феномен женского безумия не определяется терминологически, душевная болезнь женщины всегда загадочна, непознаваема, ибо не исчерпывается ни виной, ни даже признанием.

Борьба тела за право обладать душой у героинь Улицкой, как правило, заканчивается выходом в пограничную реальность: заболевает душевно и гибнет физически Маша из повести «Медея и ее дети», навсегда теряет прежние представления о реальности Ольга Александровна из рассказа «Лялин дом», погружается в мир книг, предпочитая его реальному, Сонечка. Душа героини ограничивает свою свободу чувством вины, последнее может проявляться по-разному: Сонечка ощущает вину за незаслуженное, как ей кажется, счастье, Ольга Александровна – за грех (в ее понимании) не преодоленной плотской любви, Маша – за гибель родителей (вина, навязанная ей извне) и невозмож-

ность примирить свою душу с бездушностью, телесностью Бутонова. Она пытается принять чужую веру, («прими как факт» – говорит ей сестра о своей связи с Бутоновым), но не может. Возможно, смирившись с «фактом», она бы излечилась. В отношении Маши автор достаточно четко прописывает диагноз, который, однако, оказывается меньше, проще трагедии героини. Медея же воплощает вину уже самим именем.

Вероятно, авторское сознание в прозе Л. Улицкой тоже знает раздвоенность, ибо герои очень часто отчетливо делятся на два лагеря – тех, кто выбрал жизнь в ее биологическом варианте, и тех, кто предпочел «гуманитарное» существование. В произведениях они тоже функционируют парами: Медея и Сандрочка, Маша и Ника, Сонечка и Яся, и т.п. Каждый по-своему прав, и свобода невинности, незнания первородного греха выглядит порой так же привлекательно, как духовная жертвенность. «Гуманитарий», книголюб, поэт, преподаватель зарубежной литературы, все те же Сонечка, Маша, Ольга Александровна не могут избавиться от бремени вины, и в этом состоит их главное признание миру. Они добровольно обрекают себя на заточение в монастыре собственного духа.

Оппозиция «природное/культурное» существует и в сознании автора, он стремится к ее преодолению, обращаясь к мифу, где нет нравственной маркировки того и другого. Старый Аарон рассказывает правнучке Лиле историю Земли Обетованной, замечая при этом: «Я же не говорю тебе: это плохо, это хорошо. Я говорю как было» (С. 166). В этой формуле для автора воплощается один из способов преодоления пропасти между духом и телом.

Итак, если говорить о концепции женского дискурса в современной русской прозе, можно сделать вывод о том, что она (концепция) складывается из анализа двух сущностей – телесной, биологической и духовной, связанной с культурой вины. Преодоление их разъединенности, обособленности, возможно, станет дальнейшей задачей женской прозы.

Следующим общим моментом художественной философии женской прозы, на который необходимо обратить внимание, является объединяющий большинство женщин – общепризнанных мастеров прозы – образ героини-«дурочки». Как мы уже поняли, понятие «безумие» не является в гендерной философии и, как следствие, в женской прозе негативным, оно означает иной, отличный от нормативного мужского, тип мышления. Что же касается русской женской прозы, то здесь, как мы увидим, это понятие не имеет столь четко выраженных гендерных границ.

Философская концепция героя (причем именно положительного, часто идеального героя) у большинства женщин-писательниц, в какое бы ли-

тературное течение их не определяли критика и литературоведение, оказывается сходна. «Постмодернистка» Т. Толстая в рассказе, названном по имени главной героини «Соня», вкладывает в уста рассказчицы фразу: «Ясно одно: Соня была дура»¹⁰, представительница «неонатурализма» С. Василенко называет свою повесть «Дурочка». Образ «дурочки» достаточно многообразно, в разных аспектах явлен в творчестве Л. Улицкой («Дочь Бухары», «Народ избранный», «Сонечка» и др.), у Л. Петрушевской представление о подлинно страдающей, берущей на себя грехи мира женщине тоже связано с образом «дурочки» («Такая девочка, совесть мира»).

«Глупость» героини в определенной степени здесь связана с разрушением гендерного стереотипа: женщина-писательница отказывается от «мужской» концепции «умной дурочки», которая, по слову героя Л. Толстого, «не устаивает быть умной». Ведь при нарочитом пренебрежении умными разговорами героиня Толстого оказывается, в конечном итоге, житейски умна и даже, в какой-то мере, деспотична по отношению к предмету своего счастья – графу Безухову. Современную женскую прозу не интересует «благополучная дурочка», которой воздалось за интуитивную мудрость (один из гендерных стереотипов как раз заключается в том, что женщина, в отличие от мужчины, живет не разумом, а интуицией, и это принимается в качестве нормы). Разрушение гендерных стереотипов требует смены концепции главного героя. Грубо говоря, не Наташа Ростова является подлинной героиней женской прозы, а «Соня-пустоцвет».

Здесь мы как раз и можем зафиксировать момент постмодернистского переписывания текста «старой литературы» – второстепенный персонаж – Соня из «Войны и мира», Варенька из «Анны Карениной», тетя Лизон из «Жизни» Мопассана – вдруг становится подлинной «героиней романа». Автор возрождает жизнь героини из ничего, из одного только звука имени: «Жил человек, и нет его. Только имя осталось – Соня» (С. 5).

Но по сравнению с традиционной «говорящей» концепцией имени героини в текстах А. Грибоедова, Л. Толстого, имя «Соня» в женской прозе обретает совершенно новую судьбу и характеристику. Во-первых, ее внутренняя сущность и внешняя судьба прямо противоположны «магии имени»: София – мудрость. И Соня Т. Толстой, и Сонечка Л. Улицкой не подходят под определение

«девушки неглупой», а в глазах окружающих и вовсе выглядят блаженными, в низком, бытовом смысле этого слова. При этом активизируется другое значение имени, связанное с омонимичным ему словом: обе Сони живут как во сне – их внутренний мир формируется другой, нездешней реальностью, понятиями вечной любви, абсолютной преданности, верности идеалу. И если в прозе XIX века за именем «Соня» закрепилась если не отрицательная, то, во всяком случае, неопределенно-безразличная оценка, то в женской прозе оно становится символом душевной чистоты, «голубиной» кротости (не случайно Соня из рассказа Т. Толстой носит на лацкане пиджака эмалевую брошку – голубка).

Образ дурочки во всех ее ипостасях и при любом имени восходит в женской прозе к идее избранности, жертвенности во имя спасения возлюбленного, человека, мира. Здесь русская женская проза опирается на мощную предшествующую традицию – феномен русского юродства с его особой логикой и нетривиальной мудростью, в свое время, как и женская проза, отринувшей стереотипы культуры. Слова героини Л. Улицкой из рассказа «Народ избранный» вполне наглядно демонстрируют эту логику. Героиня-калека, утешая свою подругу по несчастью, говорит: «Ах, думаю я, хорошо! Вот оно, мое место: калека, стою у храма, проходят люди мимо, каждый посмотрит и про себя скажет: слава тебе, Господи, что ноги мои здоровы и что не стою здесь с рукой-то! А другой и совестью зашевелится, смекнет, что Богу не благодарен за все благодеяния его. Ты на попрошаек не смотри, Зина, у них одна забота – денег набрать. А настоящий нищий, Зиночка, Божий человек, Господу служит! Он избранный народ, нищий-то!» (С. 107).

Здесь философия героини женской прозы смыкается с одной из важнейших концепций героя в русском постмодернизме вообще, ибо идея знакового поведения, заключающая урок для окружающих, которую несет в себе юродивый как Божий избранник, оказывается важна для современного этапа развития русской литературы¹¹.

Итак, русская женская проза, с одной стороны, принимает и художественно осмысливает философские категории европейского феминизма, а с другой стороны, переписывая сюжет русской литературы, обращается к незыблемым понятиям и образам, соединяющим в себе нравственное и эстетическое начала.

¹⁰ Толстая Т. Река Оккервиль. – М., 2002. – С. 6. Далее текст Т. Толстой цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках..

¹¹ О важности для русского постмодернизма архетипа русского юродства уже неоднократно писали многие. См., например: Литовецкий М.Н. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. – С. 162-166; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. – М., 2004. – С. 71, 168, 182, 450.