

АНТИЕСТЕТИКА ЯК ЕСТЕТИЧНА НОРМА В РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ 1990-Х РОКІВ

На матеріалі оповідання Олени Тарасової “Та, що не пам’ятає зла” й роману Ніни Садур “Вічна мерзлота” проаналізовано свідоме порушення естетичної норми російськими жінками-прозаїчками 1990-х років. “Чорнуха”, починаючи від наголошення тем потворності та насильства й закінчуючи приматом категорії “жахливе” в естетичній оцінці тексту, репрезентується авторками як нарочитий художній прийом, обмежений загальною депресивною тональністю твору й цілеспрямованим шоком від зображення “сутого фізіологізму”. Своєю гіпернатуралістичною манерою “чорнушні” тексти жінок-прозаїків створюють ефект дереалізації. Принципова невимовність відразливого/болю перетворюється в цьому випадку на нерозмеження кордонів внутрішнього і зовнішнього досвідів.

Ключові слова: пострадянська російська література, жіноча проза, жахливе, гіпернатуралізм, тіло.

Hanna Uliura. Anti-Aesthetics as an aesthetic norm in Russian women's prose of the 1990s

Based on Yelena Tarasova's short novel “She, Who Remembers No Evil” and Nina Sadur's novel “Permafrost”, the paper investigates a deliberate violation of the aesthetic norms by the Russian prose authoresses of the 1990s. The “seamy side of life” which encompasses a wide range of issues, from the thematizations of disgustingness and violence to the primacy of “horrible” in the esthetic evaluation of the text, is represented by the authoresses as a deliberate artistic device, limited by altogether depressive overtones of the work and an intentional shock resulting from descriptions of “naked physiologism”. Through their hypernaturalistic manner of writing, the “seamy side” texts by prose authoresses create the effect of derealization. In this case, the principal inexpressibility of disgustingness/pain transforms into the indivisibility of inner and outer experiences.

Key words: post-Soviet Russian literature, women's prose, horrible, hypernaturalism, body.

“Часто, коли я бачу твір жінки, мені стає сумно від тої туги, яка в ньому відбивається, туги, що сягає жаху. Мені б хотілося бачити красу, створену жінками, а бачу скорботу, страждання, надрив, інколи – потворність. Мистецтво, що воно, як на мене, є хвилиною щастя, відпочинку, спроможністю відволіктися від повсякденного життя, відчуттям єдності та зв'язку з подібними до себе, причетності, викликає лише новий біль, накладає додатковий тягар” [10, 417-418]. Так починає свої міркування про естетику жіночого тексту (точніше – про естетичне в жіночому тексті) французький філософ Люс Ірігарей, яка замислюється про джерела того, чому опис страждань і жахів посідає таке відчутне місце в жіночих художніх практиках, і знаходить пояснення цьому явищу в поєднанні чотирьох чинників. Насамперед картини патології оцінюються авторками як жест необхідної відвертості, що має привести до набуття особистісної та групової ідентичності: “Факт висловлювання вголос своїх страждань є моментом істини; він пов'язаний із катарсисом, індивідуальним і колективним” [10, 418]. Другий компонент “антиестетики” (поки остаточно не визначимося з дефініцією – у лапках) жіночого твору Ірігарей пов'язує із правом на нову культурну роль жінки, поясненням котрої стає метафора дітонародження: найцотливіший та найчистіший акт творення, доступний жінці, виявляється в патріархальному порядку “продовження роду” конгеніальним сорому й болю. По-третє, акцентуація страждань і каліцтва дозволяє мисткині руйнувати чужі для неї, нав'язувані та привнесені естетичні форми, а отже, і переглядати норми. Наслідками такого підходу можуть бути саморуйнації, як і естетизація досвіду переживання статі, а також поява нових естетичних форм, динамічних і відкритих. Нарешті, значущим компонентом, котрий вирізняє “чорнушний” підхід до репрезентації жіночого досвіду, на думку Ірігарей, виявляється повернення до предвічних образів “жіночого начала”, образів конкретних і не-довільних, які можуть і мусять стати

особливим жіночим засобом уявлення й комунікації: “Для нас, жінок, смисл завжди конкретний, близький, пов’язаний із природністю, з відчутними на дотик формами <...>. У цьому сенсі краса наших творів, залишаючися природною, допоможе переходу від природи до духу” [8, 421].

Очевидно, що порушення норми (починаючи від наголошення тем потворності та насильства й закінчуючи приматом категорії “жахливе” в естетичній оцінці тексту) у такому контексті відчувається та репрезентується як навмисний/нарочитий засіб, зокрема – художній, обмежений загальною депресивною тональністю твору й цілеспрямованим шоком від зображення “сутого фізіологізму”. (У жіночій прозі останнє часто “об’єднує” сцени сексуального насильства та репресивні практики жіночого тіла, зосібна, звернуті на саму себе). “Антиестетика” жіночого тексту, що агресивно й дидактично суперечить формулам переживання прекрасного, водночас указує на розрив (частіше – на можливість розриву) між “ритуалами” насильства і виробництвом сакральних значень, та виробляє ці самі сакральні значення як гендерно опозиційні, передусім завдяки тому, що наочно відбиває прямий зв’язок між актами насильства і процесами творення оцінки. Риторика насильства за таких умов не підмінює собою об’єкти значення (ідентичність, у першу чергу), а протистоїть їм. За “антиестетикою” жіночої прози стоїть гіперреалізм (як його визначав Славой Жижек, виводячи з характеристики творчої манери художника Едварда Хопера [7, 31]): своєю гіпернатуралістичною манерою “чорнушні” тексти жінок-прозаїків створюють ефект дереалізації. Це до того ж відрізняє “чорнуху” російської жіночої прози 1990-х од, скажімо, “чорнухи” пострадянського кримінального роману чи від концептуальної прози на кшталт Володимира Сорокіна та Дмитра Липскерова, про актуальне естетичне мотивування яких, а саме руйнацію ідеологічного монологічного радянського міфу, упевнено міркує Марк Липовецький: “Чорнуха” була продуктом розпаду ідеологізованої свідомості, і тому її автори, коли можливо, уникали будь-якої ідеології, будь-якої раціоналізації досвіду: правда ідей однозначно поступалася правді тіла, вираженій мовою фізіологічних відправлень. От чому “чорнуха” так неприкрито натуралістична” [11, 195]. Натомість одна з героїнь Марії Арбатової на початку 1990-х адресує особисті претензії прозі Людмили Петрушевської: “Лариса ненавидела тексты Петрушевской, говорила: “Какие там художественные открытия? Я это каждый день дома вижу” [1, 209], – окреслюючи цим зізнанням специфіку й мотивацію “антиестетики” жіночого твору. Голос автора в ній активізує поле читацьких очікувань, пов’язаних зі спільністю гендерного досвіду, та формує простір, у якому “виявляється” над-компетентність читача. Риторика відразливого при такому підході стає співзвучною переживанню травми як чогось такого, що перебуває за межами людського досвіду (тобто осмислюється водночас у двох аспектах – як відразливе в дійсності та відразливе в мистецтві). Досвід травми (а на тематичному рівні жіночої прози це не тільки біль і смерть, а й часто сексуальне бажання) виявляється в цілому надзвичайно важким для адекватного мовного вираження та “змушує” авторку до додаткової символізації. “Відмова від краси стає добровільною відмовою жінки від того місця, яке їй зрештою залишається. Тому в нас виникає відчуття, що вона водночас позбавляє себе своєї особистості, і душі, і щасливої долі” [22, 237], – слушно зазначає російський філолог Ірина Сандомирська, переносючи ситуацію “протокольної” деконструкції міфу про красу у простір реальних текстуальних практик новітньої Росії. Водночас у такому підході проблематизується й сама ідея норми: під сумнів потрапляє схематичність “загальнолюдського” андроцентричного визначення того, що вважається за нормальне. На рівні поетики це приводить до змін полів

взаємодії категорій “прекрасне – потворне”, “піднесене – жахливе”. Оскільки “прекрасне” розглядається як чинник абсолютного збігу тексту з наявною естетичною нормою [див.: 13], то наголос на “потворному” й посилює художній вплив прийому, і постає актом протестним.

Частотність сцен насильства й болю в жіночій прозі (одна з російських дослідниць назвала свою працю про сучасних письменниць “Жіночий текст як історія хвороби” [див.: 23]) зумовила появу двох інтерпретаційних моделей, що співвідносяться з формальними і змістовими структурами жіночого тексту – з одного боку, та специфікою жіночого внутрішнього досвіду в переживанні статі – з другого. Умовно кажучи, компенсаторної та ідентифікаційної (у підсумку подібність їх стає більш очевидною, ніж розбіжність).

У першому випадку слід говорити про сублімацію жаху. Американський феміністський критик Молі Хескел наприкінці 1970-х років оприлюднила есей (популярний і актуальний досі), у якому доводила, що звернення авторок до тем болю й насильства за природою своєю унаочнює страх перед цією ситуацією й виявляється спробою знайти вихід із неї. “Для жінок, – пише Хескел, – з’валтування не “результат і відповідь”, а “початок і вихідні дані” [цит. за: 17, 191]. Описаний таким робом підхід до “чорнухи” стає одним із механізмів становлення естетичного. Пошук засобів вираження для презентації пережитої чи такої, що триває, травми дозволяє “пригадати” жах пережитого не як щось об’єктивоване, а либонь, як межу двозначності, отримавши при цьому насолоду від зникнення меж між означником і жахом. Маємо в міркуваннях Хескел не так концепцію своєрідної естетичної терапії, як проект естетичного бунту, у якому відразу й екстаз – це повноцінні елементи творчого процесу. У жіночому тексті зображення болю описуються в категоріях спроби оприятити (а отже, й означити) повсякденні характеристики насильства, у намірах десакралізувати “поетичну мову”, пов’язану з темою жіночності, а водночас і протистояти деперсоналізації як константі реального, візуального насильства й насильства мови.

Російський фемінолог Тетяна Ровенська, розглядаючи типологію жіночої прози початку 1990-х, дійшла висновку, що мотиви й теми, пов’язані з насильницьким визначенням/присвоєнням, а саме: прямий оцінювальний погляд, “чуже” слово, несанкціонований дотик, фізичне насильство, “жіночий” біль тощо – практики суто тілесної ініціації. Сама відбувши всі ці етапи, героїня жіночої прози “дістає право” на говоріння: у такий спосіб вона ретранслює не так свій травматичний досвід, як досвід гендеру. І такий підхід є ідентифікаційною моделлю антиестетики жіночого твору: “Жіноча тілесність формується внаслідок суворо регламентованих <...> символічних практик, і пролунавши в жіночій літературі, вона шукає свою мову і поняттєвий код для побудови власної суб’єктивності” [16, 46]. Т. Ровенська, вочевидь, наслідує концепції особистості, згідно з якими формування самості відбувається через систематичне застосування насилля – до природи, до інших, до себе. В останньому випадку говорять про відчуження тіла. Соціально значущий “тілесний” жест набуває статусу естетичного акту. Кореляція “відкриття тіла” (тобто промовляння “насильницьких” тілесних практик; адже артикуляція травми в жіночій прозі кінець кінцем стає одною з них) зі своєрідними ініціативними жіночими ритуалами дає змогу пов’язати “суб’єкта мовлення” з надсвідомим, а отже, розв’язати проблему ідентифікації із символічним порядком сучасного суспільства. У такому сенсі опис жіночих ініціатив у категоріях огидного/жахливого виконує також компенсаторну роль, соціально-терапевтичну й естетично-терапевтичну. Одначе з погляду власне текстуальності різниця між оцінкою сцен насильства в жіночому тексті як спроби ескапізму і як спроби суб’єктивації виявляється різницею буквальною. У другому випадку конче необхідною постає не тільки “спільність травми”

ідеального автора та ідеального читача, а й відсторонення читача на критичну дистанцію: від нього вимагають не лише розділити з героїнею її емоційне переживання, а й інтелектуально подолати його.

Нині в підходах критиків-фемінологів стають очевидними дві суперечності репрезентації феномену жіночої прози (вони обидва виявилися в російських жіночих текстах 1990-х). По-перше, відсилка до тем гніву, експропріації тіла, “відкриття” тіла, що їх осмислює авторка, не гарантує за замовчуванням різноманіття виражальних засобів. По-друге, формальна солідарність у стражданнях, котру “обирають” за основу для презентацій жіночих культурних практик як специфічного жіночого досвіду, занадто не віддаляється від тих форм солідарності, які споконвічною традицією повідомляються жінкам іззовні. Маю на увазі насамперед демонстрацію жіночого говоріння як каяття та появу жінки у відповідній соціокультурній ролі.

Два приклади з російської жіночої прози кінця минулого століття – початку теперішнього підтвердять ці міркування.

Публікація 1991 року гіпернатуралістичної повісті Олени Тарасової “Та, що не пам’ятає зла” спровокувала розмови про чорнушність і бездуховність нової жіночої прози. Думки відразливої героїні про ізоморфність потворності душі та тіла запропонували російському критику Павлу Басинському вдалий ілюстративний матеріал для обґрунтування “чорнушності” (агресивного натуралізму) нової жіночої прози як такої, “що сягає коренем природи жіночої душі”, адже “душа завше фізіологічніша за дух” [3, 10]. У цій заяві критик, зокрема, озвучує й загострює означене Тарасовою в ролі травестії повернення до модерної візії краси, що апелює лише до себе й не має іншої цінності, окрім естетичної, до краси-благодаті традиційних культур, інтерпретація якої невід’ємна від ідеї тотожності добра і вроди. З погляду психоаналітичної антропології інтерпретує образ жінки-інваліда фінський славіст Ірина Савкіна, формулюючи висновок про специфічне ідеологічне наповнення пострадянської жіночої прози (в авторській концепції дослідниці цей атрибут жіночої прози дістає назву “жест подолання”): “Історію жертвовності зображено як рідкісну за непроглядністю фізіологічну й душевну патологію. Героїня переживає якесь солодійство, такий собі оргазм самопоїдання, самознищення, описуючи свою тілесну потворність і соціальну маргінальність, виключеність зі світу нормальних людей” [18, 64]. При аналітичних різночитаннях повісті Тарасової цілеспрямований і прагматичний шокінг, пов’язаний із цим твором, дозволяє сформулювати припущення: подаючи історію жіночого тіла як історію патології, годі уникнути ототожнення метафори “тіло душі” й мотивів рівноцінної потворності тіла й душі. Абсолютне потворне, акцентоване Тарасовою, у такому контексті постає як небуття, тіло й душа деформовані, а отже, вони “формально” не існують.

Портрет героїні – а він щодо оповідних стратегій монологічний і моноцентричний – авторка будує послідовно й поступово: “Сидит на табурете, дикое тяжелое мясо повисло по краям, и ужасно болят ноги <...>. Толстые фиолетовые ляжки так скоро не огладишь; к икрам надо перегибаться через живот: стеклистые червячки и розовый туман в глазах, шумит в ушах <...>. Нет пальца на правой руке – отбило дверцей их старого “Запорожца”. Длинный кровотокающий шов на шее: вырезан зуб; вздувшиеся узлы на ногах – варикозное расширение вен, из тридцати двух зубов четыре только целы, над остальными изрядно потрудился кариес. <...> Не улыбается своим деформированным красным шишковатым лицом: гранулемы, воспаления, вспухшие лимфоузлы... <...> Ее собственные глаза нынешними выпученными, всегда красными “буркалами” с негладкими белками. <...> Обожгла руку, а у нее ведь все порезы, все повреждения

переходять в незаживаючі місяцями язвы” [15, 189-195]. Поступове оголення фізичних вад героїні, чиє тіло структуроване раною, й остання виступає в ролі знака, з одного боку, демонструє надлишок, а тому й безформність тілесності. Водночас фігурація зливається тут із семіотичною помилковістю: тіло, поєднане з болем, починає означати лише хворобу, котра “в ідеалі” є чимось, що перебуває поза тілом. З другого боку, упродовж поступового “само-викриття” оповідачка дедалі більше відчужує огидне, переміщуючи його не просто назовні (ізолювати потворність від носія тут неможливо), а поза правила єдності. Хвороба Тієї-що-не-пам’ятає-зла не знищує природність її (тілесних) відчуттів, а змінює її, скажімо так, урізує. “Нормальне” тіло цілком підпорядковане суб’єктові й усвідомлюється лишень на рівні меж, стражденне тіло героїні Тарасової раз за разом осмислюється як стороннє, границі котрого потребують додаткових тлумачень у відповідній картині світу. При цьому в ролі об’єкта постає сам перехід/межа між потворністю і не-потворністю (“забруднення” кордонів, ясна річ, не уникнути), огидне натомість набуває рис чужорідності – і уявленої, і ворожої.

Свого часу антрополог Мері Дуглас резюмувала консолідаційне ставлення соціокультурної групи до відрозливого в афоризмі “бруд – це речовина не на своєму місці” [див.: 6]. Тобто чим чіткіше визначені кордони (зокрема, і межі тіла), тим відчутніше в культурі місце деформованого. “Утримання” кордонів дає змогу суб’єктові ствердитися у власній категоріальній системі. В оповіданні Тарасової цей процес відбувається у двох площинах: а) люди бачать на вулиці відрозливу зовнішність героїні та б) під їхніми поглядами вона стає потворною. Деформація стражденного тіла Тієї-що-не-пам’ятає-зла викривляє й довколишній світ: люди, що дивляться на неї, стають потворними. Про психоаналітичні умови такої ідентифікації пише Юлія Кристева: “Я відчуваю відразу тільки в тому випадку, якщо Інший перебуває замість і на місці того, хто буде “я”. Це не той інший, із котрим я себе ідентифікую чи який злився з моїм тілесним, а Інший, який випереджає мене й володіє мною і в такий спосіб здійснює мене” [10, 46]. Героїня йде вулицею (точніше, уявляє, як ітиме вулицею, згадуючи свій попередній досвід), їй потрібно встигнути в лікарню до матері й до знайомого, котрий розв’язує контрольні задачки для небожа: “Ревниво и быстро ловит на своем бесформенном, колышущемся теле взгляды, жадно вглядывается в глаза, останавливающиеся на ее тонких запястьях и голених, на блестящем, потном лбу. Иногда она чувствует спиной <...>. Студенисто всколыхнувшись, она резко поворачивается в их сторону всем телом, чтобы успеть понять смысл ужимок” [15, 203]. Подібні сцени повторюються знову і знову – від “тактовного” співчутливого мовчання до відкритого глуму й погорди, – вони постають спробою сформувати колективну ідентичність на основі “нормальності” й автоматично виключити з неї героїню. Ідентичність тих, хто дивиться, формується за допомогою передбачуваної біологічної “подібності” тіл, котра призводить до суворої елімінації іншого. Скерований на Ту-що-не-пам’ятає-зла погляд завжди виявляється формувальним, насильницьким поглядом. Погляд, який так важливо перехопити героїні (ми пам’ятаємо: в оповіданні Тарасової маємо справу з реальністю, пов’язаною виключно з монологічністю героїні, право на оцінку тут – її прерогатива). Її дії кладуть край намаганням зовнішнього визначення потворності, так само як і зовнішній її естетизації за допомогою, скажімо так, ревного інтересу. Зрозуміло, що за таких умов образ “мого” тіла завжди уявний, він виходить з образу тіла іншого й набуває своєї “матеріальності”, відчужуючись від нього. Віддзеркалювання чужого погляду усвідомлюється жінкою-калікою як акт протестний та ідентифікаційний водночас. Страженне тіло героїні дозволяє їй увійти до

соціального й культурного досвіду завдяки хворобі й через концептуалізацію останньої. Процес її суб'єктизації “запускається” усвідомленням нової екзистенції, пов'язаної із хворобою, котра набуває функції чужорідної некерованої активності. Уявлення себе за таких умов переходить у Тієї-що-не-пам'ятає-зла в почуття провини. Але й ті, хто дивляться на неї, посилюють її провину – а вони тут “глядачі” акту істерії – стають реальними співучасниками гріха і спокуси (так, саме в категоріях гріха на цьому етапі йде розмова!). Погляд на себе не тільки підтримує тут погляд інших. Та-що-не-пам'ятає-зла дивиться у дзеркало не для того, аби зробити реальним очікуваний образ, а для того, щоб роздивитися прикмети ненависного їй, відворотного Я. У дзеркалі відбивається істина, надто брутальна для самодемонстрації і недостатня для прийняття себе. Прямий погляд у художньому світі Тарасової, хоч би кому він належав і хоч би на кого був скерований, – це ознака гордині: чи дивляться “здорові” на “хвору” (сцени з перехожими на вулиці), “нормальна” на “ненормальних” (героїня вивчає сусідок на лікарняній палаті в божевільні), “потворна” на “огидне” (сцена, в якій хвора жінка детально вивчає у дзеркалі своє відображення). Цей погляд демонструє різницю між чимось усвідомленим як “людське” і власним тілом, відчуженим і матеріальним. Іntenція “Тієї-що-не-пам'ятає-зла” не суперечить у цьому сенсі й догмам християнства, і виявам міфічної свідомості, у котрих мотив широко відкритих очей від початку був пов'язаний із демонічною тематикою. Прямим поглядом у художньому світі Тарасової маркована не просто спроба пізнання, але у прямому сенсі проба бажання: гординя, у якій Та-що-не-пам'ятає-зла стає рівнею Першопричині, адже саме вона “продукує” бажання, що не спокушається (з раніше процитованого спостереження Кристевोї). Свою фізичну ваду героїня, сповідаючись, оцінює як порок, але вона ж виявляється за суттю не формою втілення зла, а чистим, абсолютним стражданням, що приводить жінку до переживання власної потворності як вершинного естетичного задоволення. Біль стає затриманою насолодою. Огида в такому контексті постає як певний відступ від Іншого, декларація самодостатності і, отже, попереджає тут нарцисизм.

Навколо жажливого й відразного групується також проблематика й нарративна техніка повісті “Вічна мерзлота” (2001) Ніни Садур. Цьому твору передувало аналогічне за тематикою оповідання 1993 року “Старий і шапка” (1993), а 2008 року на основі “Вічної мерзлоти” авторка створила п'єсу “Льотчик” (до п'єси й оповідання звертатимуся “за поясненнями” в разі потреби).

Петя Лазуткін і Лена Зацепіна – однокласники, учні дев'ятого класу. Вони й мешкають по сусідству: Петі належить цілий під'їзд в елітному будинку – власності його батьків, що чинять афери з нерухомістю; Лена мешкає в домі навпроти з батьками, котрі нині жебрують, а вві сні повертають собі попереднє життя “середнього радянського класу”, тому вони обирають сон і на певному етапі сюжету засинають до смерті. Поєднує Петю й Лену ще один чинник: любов і ненависть учительки хімії, старої одноокої злобної Мар'ї Петрівни – вона коханка Петі й мати дитини, що буде Лені за дочку. Дія в повісті починається з медогляду вчителів, під час якого Лазуткін підглядає за гінекологічним обстеженням Мар'ї Петрівни, закохується в неї, краде її труси, довгий час задовольняється цим фетишем, але згодом повідомляє вчительці про своє захоплення (вирізує дірку в чужій білизні, надягає ці труси як майку й постає в такому вигляді перед об'єктом своїх бажань) і стає її коханцем. Під час першого статевого акту їх бачить Зацепіна, котра бореться з нездоланим почуттям голоду, полюючи вночі на дворових котів і п'ючи їхню кров. В одну з таких ночей дівчина знаходить у сміттярці сумку з немовлям: Лена вигодовує знайдену дівчинку своєю кров'ю. Петя тим часом розкрив афери батьків, починає бридитися коханкою

і звільняється від усіх трьох, нацькувавши їх одне на одного: мати Лазуткіна вбиває Мар'ю Петрівну, батько Лазуткін помирає від жаху (інспірованого Петею), спільник по бізнесу вбиває матір. Молодший Лазуткін скопить себе і приєднується до родини на цей час уже осиротілої Лени з дитиною: “Вони стали жити разом: незаймана мати з немовлям і кастрат” [19, 93].

З одного боку, сюжет повісті Садур гіпернатуралістичний, почасти соціальний, із другого – “керує” ним акцентований фантастичний мотив із чіткими рисами містичного гротеску. Відразливе у “Вічній мерзлоті” виявляється у сполученні максимальної абстрактності й фізіологічної конкретності. Божевільні паршиві голодні старі, які за примхою школяра танцюють у костюмах дівчаток-сніжинок (саме ця сцена викликає смерть старшого Лазуткіна), хлопчина пестить покриті короостою нечистот труси літньої вчительки, дівчина спостерігає за черв'яками, що поселилися в тілах її послуних батьків, кров із тіла утоплениці, яка була ще не одужала після пологів, зафарбовує підсвічену воду басейну, підліток, урізавши собі прутня материнськими манікюрними ножицями, стікає кров'ю на очах друга родини, котрий прийшов його вбити, – огидне в повісті Садур не відділяє суб'єкт від того, що йому загрожує. Але сама присутність огидного унаочнює тут неподоланий і незворотній характер небезпеки. При цьому “зла в чистому вигляді” у “Вічній мерзлоті” не існує за визначенням, його роль на себе перебирає боротьба однієї спільноти проти другої (тема “класової ненависті” в романі Садур – одна з провідних). Ненависть (незмінний чинник зла), як і любов, має скеровуватися на індивіда. Агресія, що на ній будується світ героїв Садур, конкретного адресата не потребує. Біологічне життя, а отже, і його цінність, за таких умов виявляється меншим за буття чи навіть не буттям узагалі, хоча й має з ним певні спільні структури.

Ця пустота не-життя суголосна в повісті послідовній утраті батьківської функції. Заснула родина Зацепіних, полонені родинним бізнесом Лазуткіни, садомазохістський союз Петі й Мар'ї Петрівни демонструють один і той самий сценарій, який завершується появою родини кастрата і цнотливої матері, а отже – повною неможливістю метафоризації. Уже не рівні номінації героїв Садур оголює, скажімо так, іронію символу. Батька Лазуткіна кличуть Зіновієм, дружина звертається до нього не інакше як до Зіни, уже в ці моменти “передвіщаючи” інцестуальний зв'язок Петі з матір'ю, а також кастрацію Петі. Жахлива гнобителька, “кастраторша” Мар'я Петрівна носить ім'я Петі як ім'я батька – у такий спосіб від початку закладаються акценти їхнього карнавалізованого зв'язку. Те, що здається нормою, культурною та історичною, може стати (а за логікою “Вічної мерзлоти”, мусить бути) джерелом патології.

Дім, у якому живуть Лазуткіни, – це відомий московський Будинок полярників, побудований спеціально для потреб людей цієї професії. Окрім суто біографічного обґрунтування (Ніна Садур довгий час мешкала в Москві навпроти цього будинку, поруч із пам'ятником М. Гоголеві роботи М. Андрєєва – обидві топограми входять у її тексти “на правах автобіографії”), цей топонім набуває в повісті російської письменниці значення втраченої функції батька. Показова в такому сенсі сцена з повісті, у котрій Зиновій Лазуткін видряпує цвяхом очі персонажеві з меморіальної таблички, поміщеної на Будинку полярників, так само як і репліка, що нею Садур доповнює цю сцену в п'єсі: “Знай, сына, верь отцу, дитёнок, полярных лётчиков не бывает” [див.: 20]. З одного боку, ця сцена й цей жарт чітко співвідносяться з радянською “фольклорною” традицією називати “зниклого” батька в неповній материнській родині героїчно загиблим полярним льотчиком і прямо орієнтують на підміну метафори символом. Із другого – указують на своєрідну безкінечну ностальгію за тим, що у класичному психоаналізі називається метонімічним сковзанням: “Голос

у отца был необыкновенный: такой низкий и гулкий будто шел из незримых, подземных глубин, а отец лишь стоял на его пути. Голос отца каким-то образом сплетался с тем запретным и загадочным местом, на котором стоял Дом Полярников” [19, 44]. У ранньому оповіданні Садур “Старий і шапка” головний герой мешкає в цьому ж будинку, він живе відлюдником, спілкується лише зі своїми собаками й кішками, не зауважуючи навіть, що в його оселю ввірвалися аматори неприватизованої житлоплощі московських пенсіонерів (згодом, у п’єсі “Льотчик”, цей старий перетвориться на Поло з Будинку полярників, а у “Вічній мерзлоті” він чітко співвідноситься з образом діда Лени Зацепіної, який проміняв родину й онучку на дику свободу лісу і знову з’явився в дії як жертва махінацій Лазуткіних). “Реальне” життя приходить до старого (персонажа оповідання) уві сні: йому сниться льотчик, що замерзає у кризі й тільки тоді йому відкривається “сияние безбрежного мира” [21, 280]. За логікою твору, пілот – батько старого (попри біографічну логіку; але в художньому світі Садур, якщо персонаж мешкає в Будинку полярника й бачить сні про полярника, то, очевидно, він – син полярника). Загиблий пілот становить єдиний зміст життя старого: “Это был полярный летчик, советский первооткрыватель. Он первый в мире открыл этот нестерпимый снег, эту окраину мира, этот полярный круг и остался в нем навеки. А старик пьяница был его сын. Поэтому каждую ночь ему снились маленькие люди окраины мира и непостижимый лед этого мира. Поэтому старик не просыпался до утра. Никогда” [21, 280]. Та сама схема батьківської влади “за суміжністю” повторюється й у “Вічній мерзлоті”. Це дозволяє імені батька стати тут заміною бажання. А якщо придивитися до “сценарію” Едіпа, що його розігрує Петя, то насамперед заміною бажання матері.

Російський критик, аналізуючи прозу Садур, доходить висновку про “позитивну програму” авторки: “Добро і зло <...> для героїв Садур поняття фігуральні. Тут щось інше, тому що злі всі. Тільки в когось є внутрішнє почуття правди, а комусь на нього начхати” [9, 218]. Внутрішнє почуття правди, про яке йдеться Артемові Каратєєву, – це фактично одномиттєвість відкриття тривіальної смерті й логіки буття. Очевидно, що не соціальні, а суто метафізичні причини приводять героїв повісті до того, що звичне, котре завше сприймалося як ілюзорне, усвідомлюється як жахливе. Пристосовувати натомість чуттєво-інтелектуальній інструментарій реального світу (говорю про позірно соціальну, класову тематику повісті) для сприйняття й розуміння інфернального світу Садур немає ніякої можливості. Саме тому Римма обертається на Маргариту, що закликає до себе Месіра, спілкуються одне з одним заснулі Зацепіни, опиняється в московському підвалі дід Лени, що його багато років тому зачарував і викрав ліс. Жахливе в повісті Садур “утілюється” у формах не так надприродного, як недоцільного. Важливим постає акцент на тривіальності фантастичного: як засіб певної структуризації дійсності воно виявляється нарочито штучним моментом – так увиразнюється “включеність” (не-нейтральність) оповідних стратегій, зокрема, щодо функцій оповідача. Про подібний тип оповіди говорить британська письменниця й філолог Крістін Брук-Роуз, визначаючи джерела притаманної йому нереалістичності: “Основу таких експериментів становить те, що реальність настільки незвична, страшна й абсурдна, що методи конвенціонального реалістичного наслідування їй більше не відповідають” [24, 3].

Підґрунтям неміметичного оповідування “Вічної мерзлоти” стає елемент карнавалізації й пов’язане з ним “нанизування” рядів смерті [див.: 4, 234-407]. Кількість трупів, зростаючи в алгебраїчній прогресії, виявляється згаданим раніше “сміттям не на своєму місці”. Зіткнення зі смертю призводить героїв до того, що об’єктом робиться межа між живим і неживим (як це було в повісті

Тарасової з межею між деформованим і гармонійним): тут не “Я відкидаю”, а “Я відкинутий”. Уже карнавальний початок повісті – школярі збудженні медоглядом, але об’єктом (медичного) дослідження на цей раз виявляються вчителі: маємо чітку схему передачі влади й переміщення низу і верху – постає тим елементом, який пов’яже в одне ціле бажання, відразу і смерть, зображені тут у гротескному, почасти блюзнірському світлі. Смерть у “Вічній мерзлоті” завжди постає нібито в безособовому анатомічно-фізіологічному ряді людського тіла: це й поснули Зацепіни, які дають притулок черв’якам, і тіло вчительки-потопельниці, що погойдуються на дрібних хвилях басейну. Часто письменниця увиразнює комічну деталь смерті, смерть у її світі не природна, а завжди недоречна: такою постає ошукана стара в підвалі з недоречно яскравою брошкою на грудях і розірваним (буквально) криком ротом за мить до того, як її вб’є помічник Зиновія; такий же в цьому ж контексті дід Зацепіної, що помирає з молитвами, зверненими до Бога милосердного, роль котрого виконує хлопчина Петя, який зручно влаштувався поверхом вище. Сміх (він у Садур пов’язаний із фантастичним припущенням і гротеском) окреслює простір, у якому спроба уникнути смерті завжди дорівнює утопічній спробі зберегти життя, не більше. Життя і смерть не сприймаються тут у межах замкненої індивідуальної екзистенції (де смерті не уникнути), але тільки повне входження в царину смерті означає у світі “Вічної мерзлоти” життя як завершений факт. Онтологічною цінністю за таких умов стає описаний Морісом Бланшо парадокс (“Ми, помираючи, водночас покидаємо і світ, і смерть” [5, 47]), завдяки “реалізації” котрого смерть зводить існування до буття й виявляється найлюдянішим із того, чим є людина: “Допоки я живу – я смертний, але варто мені померти і, припинивши буття людиною, я припиняю також бути смертним, облишаю здатність померти, та смерть, що наближається, жахає мене, адже я бачу її такою, якою вона є: уже не смерть, а нездатність померти” [5, 47]. Так само в повісті знімається життєтворча суперечність між народженням нового і відмиранням старого. Смерть пов’язана тут із думкою про помсту: кожний новий труп “Вічної мерзлоти” – це наслідок злочину людини, держави або “провини” універсуму перед індивідом. У такому сенсі вона, смерть, стає викликом будь-якій метафізичній системі, котрий необхідно прийняти, хоч як це парадоксально, заради існування самої системи. Тому сенсотворчим центром повісті виявляється буквалізована метафора незайманої матері. Ідея про те, що невинність несе в собі особливу позитивну цінність, стає тут суголосною ідеєю про те, що смертне тіло може сягнути досконалості лише тоді, коли стане непроникним, свого кшталту константним. У контексті непроникного тіла, тіла, що творить замкнену систему, Лена Зацепіна, яка харчується й годує кров’ю, – очевидний образ-резонер.

Німецький філософ Ганна Арендт говорить про найбільш екстраординарне відчуття, доступне людині і здатне нівелювати всі інші її, людини, досвіди. При цьому адекватно перевести його з режиму “приватного” в “публічний” наратив немає ані культурної, ані лінгвістичної можливості. Воно, так би мовити, абсолютно некоммунікбельне, позбавлене зв’язку між найрадикальнішою суб’єктністю й зовнішньою картиною світу. Це сильний (передусім тілесний) біль [2, 55-56]. Її французький колега Жан-Люк Нансі пише: “Межа болю надає посилену очевидність, коли, аж ніяк не стаючи “об’єктом”, стражденне тіло переконливо виказує себе як “суб’єкт”. Той, хто калічить тіло, спотворює очевидність, не може й не хоче знати, що з кожним ударом він робить цей “суб’єкт” ще більш явним, неблаганно явним” [14, 76]. Ці дві на перший погляд різні думки продукують одне твердження: біль – (по)граничний досвід соціального буття (буквально: серед людей) і смерті; а в цьому сенсі він протиставлений спробам опису й наративізації,

але водночас безпосередньо передує їм. Біль у спробах його опису постає в одному ряді із жахливим, відразливим, шоківим – тими елементами, концентрація яких на рівні поетики призводить до порушення естетичної норми, а на рівні психології свідчить про потрясіння суб'єктного устрою. Прислухаючись до болю, намагаючися знову і знову перевести його в текст, можна наблизитися до краху бажань, віддалитися від власного буття, від будь-якої можливості задоволення. Це знак кризи суб'єктивності. Саме в такому вигляді біль і страждання “цікавлять” авторок жіночої прози. У класичному психоаналізі спогади, пов'язані з досвідом, який викликає страждання, називають неприборкуваними: зіткнення з таким неприборкуваним образом пам'яті призводить до появи чуттєвої реакції, що сягає розрядки в афекті (наголошеними категоріями тут виявляються “досвід” і “афект”). Ланцюг “зовнішніх” подій у розглянутих текстах (а вони показові щодо антиестетики жіночої прози 1990-х) постає своєрідним неприборкним спогадом: він завше формується за допомогою певної проекції внутрішнього суб'єкт-об'єктного переживання, котра завжди – біль (тут: практики жіночої травми). Принципова невимовність відразливого/болю перетворюється в цьому випадку на нерозмежування кордонів внутрішнього і зовнішнього досвідів (так само як досвіду індивідуального і досвіду групи). Тому соціальний елемент у цих оповідях вторинний (попри те, що соціально гостра тематика в них наявна). У жіночих “практиках болю” соціальне завжди визначається суб'єктивним. Окрім іншого, саме цей факт дає змогу (продуктивно) аналізувати образ жінки в російській прозі як репрезентацію й деконструкцію ролі жертви і – щодо антиестетики – пов'язане із цією роллю а-нормальне ставлення до тіла [див.: 25], не вичерпуючи, однак, проблематику “патологічного тіла” жіночої прози. Безумовно, жінки-прозаїки – і це стосується так само “чорнухи” 1990-х, як і “гротеску нон-статі” 2000-х – далекі від використання тіла у процесах утечі від реальності; радше цей шар проблем “приспосовується” як тілесна метафора (і ширше – тілесна символіка, необхідна для переживання досвіду статі, що супроводжується обов'язковим (по)граничним болем. Тіло слугує тут, скажімо так, моделлю потенційно обмежувальної системи: його межі тотожні будь-яким іншим, що можуть чи мають бути порушені. Досвід у таких умовах править за травму.

Антиестетика пострадянської жіночої прози – це спроба “схопити” афект як край можливого переведення досвіду в символ. Очевидно, спроба ця потребує особливого типу оповідання (зокрема, особливого з погляду пафосно-стильових ознак, акцент на котрих і дає змогу говорити про “чорнушність”). Сцени болю, страждань, наголос на відразливому й жахливому стають у системі антиестетики жіночої прози, окрім іншого, джерелом компенсаторно-шокової реакції; остання, з одного боку, провокує віктимізоване світосприйняття, а з другого – активує ті сподівання, які дозволяють відбутися феміній альтернативі як спільноті. Уникнення “брудю” жінки-прозаїки не оцінюють як творчий акт; на їхній погляд, єдність внутрішнього жіночого досвіду (тобто спроба співвіднести його форму і функції) має забезпечуватися відчуженням відразливого через його опис. Тобто йдеться про щось на кшталт аристотелівського катарсису, але “задіяного” на над-фізіологічному рівні. Культуролог М. Уоліс, аналізуючи естетичні категорії щодо постмодерністської культури, запропонував розмежувати м'які і жорсткі естетичні цінності й зарахував до другої групи шокове, відразливе, зауваживши систематичну підміну “м'яких” естетичних цінностей (таких як прекрасне, піднесене тощо) жорсткими. Це провокує рух сучасної естетики в бік гротеску [12, 209]. Щодо пострадянської жіночої прози важливим виявляється культурний контекст цього руху. А в такому контексті відразливе не потребує оцінювання, завдання жінки, що пише, – “схвалити” огидне. “Ефективність” такого підходу полягає й у самій дії переживання травми статі, й у тому інтегративному досвіді,

котрий несе на собі відбиток цієї дії. Художня й естетична цінність не корелюють тут з естетичним досвідом чи естетичним задоволенням. Це спроба подолати зону мовчання, пов'язану з фемінною альтернативою, у якій заборони (зокрема й естетичні) уже не так нав'язуються, як сприймаються. Зрештою, варто пам'ятати, що специфіка естетичної норми в тому й полягає, що саме порушення її, а не слідування їй творить більш сильний рецептивний ефект.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арбатова М.* Мне сорок лет...: Автобиографический роман. – М.: Захаров, Аст, 2000.
2. *Арендт Г.* Становище людини. – Львів: Літопис, 1999.
3. *Басинский П.* Позабывшие добро. Заметки на полях “новой женской прозы” // *Литературная газета*. – 1991. – № 7. – 20 марта. – С. 10.
4. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
5. *Бланшо М.* От Кафки к Кафке. – М.: Логос, 1998.
6. *Дуглас М.* Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
7. *Жижек С.* Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие. – М.: Художественный журнал, 2003.
8. *Иригарэ Л.* Как нам создавать свою красоту? // *Гендерная теория и искусство: Антология, 1970 – 2000.* – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 417-422.
9. *Каратеев А.* Знаки спасения (Садур Н. Злые девушки. М., 2003) // *Знамя*. – 2004. – № 11. – С. 217-218.
10. *Крестева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. – Харьков–СПб.: Ф-Пресс, ХЦГИ, Алетейя, 2003.
11. *Липовецкий М.* Растратные стратегии, или Метаформозы “чернухи” // *Новый мир*. – 1999. – № 11. – С. 191-210.
12. *Маньковская Н.* “Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФРАН, 1995.
13. *Мукаржовский Я.* Эстетическая норма // *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 162-171.
14. *Нанси Ж.-Л.* Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999.
15. *Не помнящая зла:* Новая женская проза. – М.: Московский рабочий, 1990.
16. *Ровенская Т.* Как стать “настоящей женщиной”, или практики телесной женской инициации глазами современной женской прозы // *Гендерные исследования*. – 2003. – № 9. – С. 24-46.
17. *Рэдуэй Д.* Читая любовные романы. Женщины, патриархат и популярное чтение. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.
18. *Савкина И.* Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // *Преображение*. Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 62-67.
19. *Садур Н.* Вечная мерзлота. – М.: Зебра Е, Эксмо, 2002.
20. *Садур Н.* Летчик. – Библиотека театра-студии “У паровоза”: http://www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=sadur_n (на правах рукописи).
21. *Садур Н.* Чудесные знаки спасения. – М.: Вагриус, 2000.
22. *Сандомирская И., Кузьминский Б.* Пауза и слово, или Есть ли имя у боли // *Иностранная литература*. – 1993. – № 3. – С. 236-244.
23. *Фатеева Н.* Женский текст как “история болезни” (на материале современной женской русской прозы) // *Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика*. – М.: Новое издательство, 2006.
24. *Brooke-Rose Cb.* A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic. – Cambridge, 1981.
25. *Goscilo H.* Body Talk in Current Fiction: Speaking Parts and (W)holes // *Stanford Slavic Studies*. – 1993. – Vol. 7. – P. 145-177.

Отримано 4 листопада 2010 року

м. Київ