

Ганна Улюра

Гоголівський текст в
російській жіночій літературі 1990-х років

*А так как мне бумаги не хватило
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
И, как снежинка на моей руке,
Доверчиво и без упрёка тает.
Анна Ахматова. Поэма без героя*

Фукианську метафору бібліотеки щодо жіночого авторства вельми показово розгорнула французька філософка феміністської орієнтації Гелен Сіксу: “Спочатку треба викрасти ключа від бібліотеки. Читання – це провокація, виклик... Читати – це поїдати заборонений плід, любити забороненим коханням, змінювати епохи, змінювати родини, змінювати долі” [1] означивши єдино можливі (а радше: єдино успішні) механізми виходу жінки-інтелектуалки у публічну сферу андроцентричної культури. А саме привласнення “чужого” культурного досвіду як його, досвіду, адаптація. Втім, викрадений ключ від бібліотеки світової класики не позбавляє сили (якщо не подвоює) блумівський страх впливу щодо тої, котра пише. Очевидно, що всі значущі художні одиниці тексту запозичуються зі сформованого “чужого” художнього контексту. Саме про це знамените висловлювання Юлії Кристєвої “всьяке слово є таким перетином слів, де можна прочитати щонайменш іще одне слово” [2], суголосне бартівському твердженню, що “текст зітканий з цитат, які відсилають до тисячі культурних джерел” [3]. У процесі творення тексту, таким чином, поєднуються дві протилежні тенденції – своєрідне відкидання і водночас всотування “чужого”, – завдяки яким запозичені одиниці набувають оригінального статусу за рахунок потрапляння в особистісно-сміслову поле автора/авторки і є фундаментом нового художнього цілого. Очікувано, що інтертекстуальна складова жіночого тексту базується на тому явищі, котре феміністська критика позначає формулою “жінки переписують міфи” [4], акцентуючи жіноче сприйняття узагальненого масиву творів. Прийнято вважати, що “чоловічий по-

гляд” відзначає у людини її дії і їхній наслідок, а “жіночий” є орієнтованим на те, що могло (чи мало) здійснитися, але потенціал дії не був використаним чи не був реалізованим повною мірою. Означений підхід сягає русоїстської концепції дихотомії змісту і вираження, в межах якої особливого значення набуває категорії “поетичної мови” як мови “материнської”. Принаймні, якщо виходити з теорії “поетичної мови” Юлії Кристєвої [5] (скерованої, зокрема, на перегляд описаної Жаком Лаканом “фази дзеркала”). Усвідомлення себе в якості суб’єкта, за словами Кристєвої, починається з символічного рівня виробництва мови як ритмічних пульсацій материнської стадії хора [6] у вигляді мовних нісенітниць, тавтологій, замовчувань тощо. Цей мовний простір – поетична мова як практика материнського бажання – не відбито (і не може бути відбито) з позицій традиційної лінгвістичної теорії. Таким чином, жінка, що пише, опиняється у ситуації, коли номінативні і граматичні структури єдиної мови, яку вона має у своєму розпорядженні, не відповідають її авторському замислу і смислу, котрий вона вкладає у текст. Мова більш ніж будь-яка структура патріархатної культури віддзеркалює (і формує) її фалогоцентричність. “Не має такого почуття, яке не можна передати словами, – пише російська письменниця Валерія Нарбікова (відома своїми лінгвістичними експериментами у прозі), – але бракує таких слів, які спроможні передати почуття” [7]. На подолання “батьківської” мови, тобто власне на деконструкцію певного культурного коду формально скеровані жіночі літературні практики. За таким умов вельми цікавою стає проблема “чужого слова” (за М. Бахтіним), “чоловічого” матеріалу для інтертекстуальної основи конкретного жіночого твору. Отже, у цій розвідці йтиметься, зокрема, про взаємодію “жіночої альтернативи” з каноном і канон (в безперечній для нього “особі” гоголівської прози) нас цікавитиме переважно в якості норми як тла для інновацій.

Наприкінці 1980-х років російська драматургиня Ніна Садур створює п’єсу в двох діях “Панночка. За мотивами повісті М.В.Гоголя “Вій” (на початку 90-х цей твір було вперше інсценоване московською театральною студією “Людина”). Сюжетна лінія “Панночки” по відношенню до “Вія” є зміщеною у бік історії юної відьми (про це зокрема свідчить уже назва твору). Акцентуємо найочевидніші фабульні зміни. По-перше, всі події Садурової “Панночки” відбуваються виключно на хуторі сотника: мотив мандрів тут нівельоване, гоголівські герої зсампочатку “заключені” у гер-

метичне середовище, в якому сакральній/інфернальній церкві протистоїть простір профанного панського подвір'я. По-друге, на тлі акцентованого жіночого начала “закритого” простору хутора відбувається функціональний перегляд культурного чоловічого: варто відзначити “зникнення” у п'єсі Садур постаті сотника, функції якого перебирає на себе “нечленована” маса козаків (тотожні гоголівським козакам Спирид, Дорош та Явтух), свідомо позбавлених індивідуальних рис. Численні покрикування “мовчи, баба” (вони є очевидно алюзивними по відношенню до “Тараса Бульби” і тяжіють до перетворення всього гоголівського “малоруського” тексту на єдиний прецедентний текст) за таких умов набувають пародійного характеру. Зняття теми авторитарного маскулітного (як патріархатного) ставить під питання саму ідею чоловічого як домінуючого. По-третє, Філософ знає про відьму-Панночку ще до зустрічі з нею, він готовий до цього “контакту” і приймає свою долю. Сюжетно на цьому рівні оповіді варто відзначити зокрема історії про псаря Микитку і Шепчиху, котрі у “Вії” Гоголя правлять за вставні новели, а у “Панночці” приписуються хutorянській відьмі Панночці і передують її появі у п'єсі. Філософ Садур, на відміну від Хоми Брута Гоголя, знаходиться у ситуації усвідомлення себе і свого вчинку, перебирає на себе відповідальність за свої дії і, зрештою, відповідальність за “все суще”. Наразі зв'язок Панночки і Філософа (він не має у п'єсі Садур іншого імені) презентується авторкою як сильне тяжіння двох полярних істот (котре не може завершитися нічим іншим як смертю обох героїв), які не мають можливості ані керувати своїм коханням, ані підкоритися йому. Натомість виправданим здається те, що Філософ гине не від рук нечистої сили, направленої Вієм, а свідомо обирає смерть від рук відьми: *“Панночка. Подивись на мене. Філософ. Ні! І тут же подививсь. У ту ж мить Панночка стрибнула до нього і впила. Але й сама “обрізалася” об “заслон”. (Як б'ється скло). Так вони обидва і стоять, зчепившись якусь мить, потім повільно осідають донизу і падають на низ вибалки, дошки, образи, вся струхлявила, збезчещена церква”* [8]. Безумовним для “Панночки” як жіночого тексту видається акцентуація образу відьми як міфологеми значущої для сприйняття суб'єктного жіночого як Іншого. Співвідношення креативного жіночого начала з даром Відьми (тої, що знає) – топос Великої літератури, що його одним з перших взяли на озброєння авторки [9], обернувши на свою користь описаний Карен Хорні первісний страх перед жіночим [10]. Тут варто звер-

нути увагу на “подвоєння” у п’єсі Садур Панночки Хвеською. Побічний безіменний персонаж гоголівської повісті стає у п’єсі Садур третьою головною особою. Саме вона наразі спонукає “чоловічу масу” “Панночки” до міркування про інфернальне єство жінки: “*Явтух*. Баба відьма. Тому що не може козак, якщо він справжній козак, а не кнур поганий, не може він насмішку від баби стерпіти (...). *Явтух*. І хвіст у неї є. У всякої баби є хвостик. А у цієї і поготів є хвіст. Такий закон природи (...). *Явтух*. Всі баби відьми. *Дорош*. Явтух добре сказав” [11]. Для козаків Хвеська і Панночка – єдині у своїй над/не-людській сутності. Втім, саме Хвеська відмежовує своє “жіноче відання” від “жіночого страждання” Панночки, і лінією розділу слугує поняття гріха: “*Хвеська*. Грішно православній людині про мерців думати серед білого дня! Ви чи живете з людьми, чи с мерцями своїми катуєтесь” [12]. Тут варто звернути і на те, що повернення Філософа до світу живих після першої ночі з Панночкою відбувається саме завдяки сакральній жіночності Хвески (на протигагу інфернальної жіночності відьми).

Звернемо увагу ще на один аспект “подвоєння” у п’єсі Садур. Художній світ “Панночки”, як і художній світ “Вія”, – підкреслено бінарний: є зло і добро, інфернальне і сакральне, доля і випадок, приреченість і свобода вибору, раціональне і чудесне. Останнє, напевне, найважливіше для Садур, бо саме ця пара відбиває опозицію Бог-Диявол, покладену в основу дуального членування світу “Панночки”. Так, “Нічний сюжет” (так називається одна з картин п’єси) розбиває художній простір твору на полюси живих людей і мерців, які поєднує образ Філософа. Відкриємо дужки: у тесті цей момент отримує напрочуд вдале сценічне втілення: Філософ починає свій танок, “*світло зникає. Філософ танцює у темряві, танцює довго у повній темряві, тільки тупіт його ніг і дихання. Поки не висвітлюється порожній морок, танцюючий Філософ і Панночка, що стоїть перед ним*” [13]. У такий спосіб активується ідея двох світів, бінарного світосприйняття (мотив, тотожний гоголівському авантексту), натомість під питанням залишається ієрархічність елементів опозиції. “*Свирид*. А що, якщо таємниці немає, і чудес немає, то і відьм немає!” [14] – це певним чином озвучений лейтмотив п’єси. Як відомо з концепції Жака Деріда, будь-яка бінарна опозиція ієрархічна за визначенням. Тобто йдеться про певну “силову ієрархію”, в якій один компонент завжди виступає у ролі репресивного. Обертання опозиції за таких умов не

знімає проблем символічного порядку, але саме обертання є єдиним шляхом подолання, і суто така інверсія виступає передумовою руйнації опозиції зсередини [15]. Філософ бореться з Панночкою як втіленням зла (остання картина п'єси так і називається “Боротьба”), але водночас з тим він намагається довести “живим людям” право бути серед них (для цього Філософ, до прикладу, міряється силою зі Спиридом). Зло і добро, гріх і спокута, жіночність і маскуліність, щільно розподілені Садур між образами Філософа і Панночки, протягом дії змінюють своїх “власників” (варто звернути хоча б на довгий монолог Філософа про його маленьку не-чоловічу ніжку і те, що після другої ночі вже сам Філософ, а не мертва Панночка, “тягне душу” з козаків) і зрештою втрачають своє сенсові навантаження.

Отже, фактично не змінюючи фабульну організацію класичного гоголівському сюжету (а ті сюжетні “відхилення”, котрі мають місце – для Садур принципів, отже обґрунтовані) і застосовуючи численні інтертекстуальні моменти, драматургиня переводить проблематику “Панночки” у галузь так званої міфології жіночності. І в цьому сенсі твір Садур – очевидно, парафрастичний, якщо йдеться про певний рівень фіксованих об'єктних стосунків, що має на меті більш-менш чітке розрізнення ступенів “відчуження” (за Шкловським). Тобто “чужий” текст сприймається автором як об'єкт, що використовується для вираження певного “свого” замислу. Спираючись на композиційну і сюжетну організацію та систему персонажів гоголівського “Вія”, Садур творить свій художній світ зміщення бінарних опозицій, абсурдності світобудови і самопізнання.

Очевидніше, прозоріше “пристосування” чужого тексту відбувається на рівні сприйняття авантексту в якості певної цитати (йдеться про спрощену модифікацію тих процесів парафразу, що ми їх описали в розмові про “Панночку”). Як це робить, до прикладу, та ж сама Ніна Садур у “фантастичній драмі в двох діях” (авторське визначення) “Брат Чічиков”. Аферу з мертвими душами Чічикову підказує гоголівська (садурівська?) Панночка, котра і супроводжує героя аж до фіналу п'єси. Саме відьма, скажімо, переносить героя з італійського містечка на простори Росії. Чічиков у сучасному сприйнятті натомість виявляється тотожним Гоголю, чий образ міцно прив'язаний у масовій свідомості до теми італійських подорожей. Окремої розмови потребує маркування Риму Ніни Садур в якості ідеального міста, протиставленого хаосу Русі як пародії до відповідного мотиву прози Гоголя. Не в останню чергу

через подібне парафрастичне спрощення побудований на матеріалі “Мертвих душ” “Брат Чічков” отримав здебільшого однозначно несхвальну критику (тим більше від консервативної преси): “Чи то п’еса, чи то фантазія (...). П’есою назвати це важко за умов відсутності вдатної історії і композиції, а переписувати і плондрувати велике творіння М.В. Гоголя – фантазії багато не потрібно” [16].

Інші принципи модифікації канонічного тексту на шляху творення жіночого письма пропонує повість Марії Рибаківної “Натхнення”, яка буквально вийшла з “Шинелі” Миколи Гоголя. Йдеться тут про відбиття певних суб’єктивних недиференційованих стосунків, в котрих цінність становить не “чужий” текст як такий, а його надтекстуальна складова (тобто та частина тексту, що будується безпосередньо на рецепції), яка є присутньою у свідомості автора і виконує функції формуючого начала “свого” тексту. Класична традиція (вірніше: формально її сторона) за постмодерністського трактування – як при стилізації, так і пародії – відтворюється досить точно. Надзавданням постмодерністської за суттю повісті Рибаківної є деконструкція активно експлуатованого російською літературою міфу про “маленьку людину”. Відстежити механізми деміфологізації, що на їхній репрезентації будується “Натхнення”, стає можливим у контексті численних алюзій і ремінісценції, які відсилають “читача другого рівня” (за термінологією У. Еко) до гоголівського першотексту. Кожній появі головного героя “Натхнення” акомпанує згадка його повного імені – Іван Аркадійович, часто у супроводі й прізвища – Слоник; такий спосіб номінації стає нарочитим і свідомо акцентованим авторкою на тлі так і залишених без імені інших персонажів повісті і, зокрема, головної героїні, ім’я якої – Валерія Гіль – означається лише в фіналі оповіді. Разом з часто використаними в тексті “покійною матінкою” та “матінкою-покійницею” – формами явно архаїчним для сучасної мови повісті – це утворює певний ключ для дешифрації твору і є прямою вказівкою на стилізацію в якості провідного прийому повісті. Іван Аркадійович і його покійна матінка – безумовні двійники Акакія Акакійовича і його матінки-покійниці у вступних частинах обох повістей. Так, і прилипла до вихідного костюму Слоника кульбабка мусить нагадати про те, що у Башмачкіна “завжди щось та й прилипало до його віцмундиру: то сіңця шматочок, то якась ниточка” [17]. Та й працюють обидва вони зі словом, але куди більш прогресивний Івана Аркадійович “доріс” до мовознавця, співробітника НДІ, хоча все ще “розділяє маленький кабінетик з іншими мовознавцями” і “через день ходить на

службу”. Втім, як і його гоголівський попередник, “служить він із любов’ю” [18]. Натомість *idee fix* у Слоника вже еротичного кшталту: у ролі об’єкта бажання, замінивши в цьому нову шинель, виступає дівчина “у білому вінчальному платті нареченої”, а разом із нею і “великий пухнастий кіт на комоді” [19] і багато дітей, яким можна вигадувати імена. Цікаво, що, описуючи зовнішність героя, Рибаківа, наслідуючи Гоголя, використовує виключно короткі прикметники (котрі слугують для означення обмежених у часі чи виражених неповної мірою рис), прагнучі підкреслити невиразність, щоденщину, “масовість” свого персонажа. Так, у Гоголя (тут ми збережемо мову оригіналу): “Низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат” [20]. І у Рибаківої: “Он был невысок, полноват, слегка лысоват и бородат” [21]. Втім, власне пародійна (а не лише пародійна) спрямованість “Натхнення” є мотивацією, покладеною в основу переспіву гоголівської історії петербурзького переписувача. Звідси і таке негуманне (в принципі притаманне сучасній словесності) ставлення авторки, що відверто глумиться над своєю “маленькою людиною”. Не випадково і єдину можливість так би мовити потенційного катарсису для свого героя письменниця перетворює на ситуацію чистих амбіцій і підвищення статусу за будь-яких умов. На повідомлення про загибель Валерії її горькоханець реагує пафосним “недоладним” [22] (оцінка оповідувачки тут однозначна) монологом, не згаючи можливості покрасуватися на очах здивованої публіки: “Ви знаєте, ми були знайомі! – схвильовано заговорив він. Господарі були нажахані і не розуміли, про що він. – Я знав Валерію Гіль. Ми зустрічалися... кілька разів. Я, на жаль, ніколи не читав її книжок. Але людиною вона була надзвичайною! Казковою. Невимовної чистоти людиною. Вона була, знаєте, надто прекрасна – щоб жити” [23]. Сцена пропонованого особистісного становлення перетворюється на невдалу спробу соціалізації (зауважимо: співрозмовники Слоника не розуміють, про що йдеться), остаточно закріплюючи за жіночим персонажем інструментальні об’єктні функції. Показово: основний пафос “Натхнення”, як і основна його ідея, полягає у недопустимості об’єктивації людської особистості. Наочною ілюстрацією тут є негативно маркований наратором вчинок письменниці Гіль, що використовує романтичні стосунки із Слоницом як матеріал для нової книжки. Втім, співвідноситься цей пафос лише з образом Івана Аркадійовича та – можливо – образом оповідачки. У такий спосіб вмотивована тотожна інтродукція повістей Рибаківої і Гіль (“Іван Аркадійович

Слоник прокинувся від гучного дзвінка будильника” [24], котра включає, безумовно, елемент постмодерністської гри. Звідси так і не усвідомлена Іваном Аркадійовичем власна роль. У фіналі повісті Слоніку, який прогулюється повз Фонтанний дім, де вони нещодавно обговорювали з Валерією вірш Ахматової “Мне ни к чему одические рати”, в якому молода амбітна авторка добачила виправдання для поетичної вседозволеності (“Поет дивиться туди, куди добра людина глянути погребує” [25]), “здавалося, він от-от щось збагне; але це щось лякало його, як темна вода, котра плескалась у гранітному каналі” [26]. Ахматівський вірш з циклу “Темниці ремесла” в якості псевдо-катарсичного означувального – вибір, звісно, не випадковий. Очевидно значущим виявляється тут контраст “високого” зачину поетичного твору і “зниженого” мотивування творчості як такої (“когда б вы знали, из какого сора растут стихи”). На цьому рівні рибаківської повісті зі всією наочністю постає не лише інтеракція з гоголівським авантестом і полеміка з ахматівськими роздумами, але й пряма вказівка на ейхенбаумову трактовку “Шинелі” [27], ба більше: діалог з російсько-формалістською концепцією креативності. Маємо, зокрема, нівелювання історичного, соціального, психологічного компонентів художнього твору і виділення феномену чистої літературності. Подібна чиста літературність в ілюстративній інтерпретації Марії Рибаківської обертається відсутністю контекстуальних значень: текст перетворюється на суму значень очистки його від значень. Звідси і ситуація хибного катарсису як хибного впізнавання в новітній модифікації гоголівської “бідної історії”.

Інтерес до гоголівської спадщини, гоголівського міфу у сучасних російськомовних авторів очевидний (у популярності з ним, певно, можуть зрівнятися лише Пушкін і Чехов [28] і очевидно мотивований. Ситуація пограничного стану (і щодо людської психіки, і щодо концепції багатьох світів), яка характерна для художнього світосприйняття Гоголя, виявляється у сучасній культурі пристосованою, як ніяка інша, для втілення постмодерністської ідеї (в аспектах карнавалізації, безпартисності, принципу нон-селекції, історичного трактування матеріалу, ігрового начала etc). У пошуках “своєї мови” російськомовна жіноча література пострадянського часу охоче звертається до (ре)інтерпретацій гоголівського тексту ще й тому, що бінарна природа художнього світу Гоголя вміщує у собі потенціал інверсії, завдяки якому і відбувається новітнє протистояння авторів-жінок “батьківській” мові канонічної літератури.

Примітки:

1. Cixous H. Three Steps on the Ladder of Writing. – New York: Columbia Press, 1993. – P. 33. Пор.: “Не можна чекати, що жіноче бажання говоритиме тією ж мовою, що й чоловіче; поза сумнівом, жіноче бажання поховане під тією логікою, що домінує на Заході з часів греків” (Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования: В 3-х ч. – Ч. 2.: Хрестоматия. – Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. – С. 129).
2. Цит. за: Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (По поводу книги Р.Барта S/Z)// Барт Р. S/Z. – М., 1994. – С. 290.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 388.
4. См.: Перкисс Д. Женщины переписывают мифы // Женщины в легендах и мифах/ Под ред. К. Ларрингтон. – М., 1998. – С. 566-582.
5. Kristeva J. Stabat Mater // The Kristeva Reader. – NY., 1986. – P. 160–186.
6. Хора, відповідно до концепції поетичної мови Кристевеї, – це певний семіотичний ритм; самий поверховий несвідомий рівень діяльності лібідо, пороговий стан переходу несвідомого у свідоме. Аналогічним поняттям в концепції Лакана є “реальне”. Втім, Кристева на відміну від Лакану, а матеріалізує хору у “ерогенному тілі” матері і дитини (згодом), чим і визначає процес суб’єктивації.
7. Нарбикова В. Около эколо... // Новые амазонки. – М., 1991. – С. 188.
8. Садур Н. Чудная баба. – М., 1989. – С. 296.
9. Див: Джонг Э. Ведьмы // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 187-215.
10. Хорни К. Психология женщины. – М., 2003.
11. Садур Н. Чудная баба. – С. 228, 230.
12. Там само. – С. 269.
13. Там само. – С. 273.
14. Там само. – С. 232.
15. Див.: Derrida J. Positions. – London – New York, 2002.
16. Сторчак В. Театральная некрофилия // Правое сопротивление. – 2000. – №3 (5).
17. Гоголь Н.В. Повести. Пьесы. Мертвые души. – М., 1975. – С. 119.
18. Рыбакова М. Тайна. – Екатеринбург, 2001. – С. 95, 102.
19. Там само. – С. 102, 98.
20. Гоголь Н.В. Повести. – С. 117.

21. Рыбакова М. Тайна. – С. 96.
22. Там само. – С. 118.
23. Там само.
24. Там само. – С. 95.
25. Там само. – С. 110.
26. Там само. – С. 118.
27. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – С. 45-63.
28. “Для нас Пушкін був Ісусом Христом, йому поклонялися. Мадонною у нас був Чехов, до речі. М’який, милосердний доктор” (Петрушевская Л. Девятый том. – М., 2003. – С. 295). “Місце” Гоголя у цій метафорі – інфернальність, демонічність.