

К СОЗДАНИЮ НОВОГО МИФА: «ЖЕНСКАЯ ПРОЗА» СЕЙЧАС

КЕКО НУМАНО

В 1994 году в «Литературной газете» редактор журнала «Глас» Наталья Перова поставила вопрос: Есть ли в России женская литература? А, может быть, она как раз сейчас начинается? А может быть, в России женщина все еще боится быть в полной мере женщиной?¹

Мне кажется, что термин «женская проза» стал появляться в русских газетах и журналах еще во второй половине 80-х годов. Это, разумеется, совпало с перестроечным периодом, когда начали активно публиковать свои произведения такие талантливые женщины-писатели, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая и Валерия Нарбикова. Но они относятся к «женской прозе» по-разному.

Вот, например, Петрушевская относится к ней очень негативно. Она считает, что женская проза купается в орнаментальных описаниях, и что она пишет в «мужской» манере, сосредоточиваясь на сущности сюжета и персонажа.²

А Толстая заявила в интервью, которое у нее взяли в «Московских новостях» в 1987 году:

Женщин-прозаиков действительно почему-то мало. Почему – не знаю. Зато так называемой женской прозы – навалом. Приметы ее разнообразны: неразличение быта и бытия, слащавость, галантерейные красоты. Особенно характерная черта – преискурантная психология автора. (...) Пишут женскую прозу в основном мужчины.³

Очевидно, что в каждом случае прилагательное «женский» имеет какой-то негативный и даже презрительный оттенок. Это напоминает нам тот факт, что в начале двадцатого века Марина Цветаева предпочитала титул «поэт» титулу «поэтесса», настаивая на том, что в поэзии нет различия между полами.

Между тем, в 1990 году вышел в свет сборник женской прозы под названием «Не помнящая зла», в который входит и повесть Нарбиковой. В предисловии к сборнику от авторов говорится так:

-
- 1 Перова Н. Есть ли в России женская литература? // Литературная газета. 2 марта 1994. С.4.
 - 2 См. Helena Goscilo, "Khomostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost," Thomas Lahusen, Gene Kuperman, eds., *Late Soviet Culture from Perestroika to Novostroika* (London, 1993), p.242.
 - 3 Толстая Т. Маленький человек – это человек нормальный // Московские новости. 1987. №8. С.10.

Женская проза есть – поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Мы вовсе не намерены отрещиваться от своего пола, а тем более извиняться за его «слабости». Делать это так же глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы или судьбы. Свое достоинство надо сохранять, хотя бы и через принадлежность к определенному полу (а может быть, прежде всего именно через нее).⁴

В этом сборнике участвовало всего 10 женщин-писателей – Валерия Нарбикова, Светлана Василенко, Нина Горланова, Ирина Полянская, Нина Садур и т.д. Поддерживая это своего рода феминистическое мировоззрение, провозглашенное в предисловии, каждая из них привлекает к себе большое внимание своими произведениями в русском литературном кругу особенно в последние годы.

Кажется, что с одной стороны, действительно, в России не только мужчины, но и женщины все еще склонны думать, что есть только хорошая литература и плохая литература, и женскую прозу как-то автоматически относят к последней. Но с другой стороны, постепенно крепнет понимание, что до совсем недавнего времени определяли, что хорошо и что плохо, одни мужчины, и мир может видеться совсем иначе «глазами женщины». Именно так – «Глазами женщины» – назвала специальный выпуск своего журнала «Глас Перова». Она пишет:

Есть-де литература и нелитература, а других делений нет. Я и сама так думала два года назад, но, посвятив много времени изучению вопроса, теперь не стала бы утверждать этого так категорично. Если Бог дал мужчине и женщине разные биологические функции, то должна быть и разница в восприятии действительности. (...) Лично мне кажется, что «Время ночь» Людмилы Петрушевской или «Отделение пропащих» Марины Палей не смог бы написать ни один мужчина.⁵

Таким образом, трое писательниц занимают разные позиции по отношению к понятию «женской прозы», и, более того, они отличаются друг от друга и по тематике, и по стилю. Если попытаться разделить их на литературные течения, то Петрушевскую можно отнести к реализму, Толстую – к модернизму, а Нарбикову – к постмодернизму. Интересно отметить, что в истории литературы наблюдается диахронический ход от реализма к модернизму, и от модернизма к постмодернизму, а во второй половине 80-х годов три женщины-представителя трех литературных направлений существовали синхронически.

У Петрушевской, которая тщательно описывает трагедию семей, одиночество и отчаяние женщин, любовь и ненависть между матерями и дочерьми, есть потрясающая мощь, разрывающая табу в обществе. Но здесь следует подчеркнуть, что на жестокую реальность ее толкнула отнюдь не Перестрой-

4 *Ванеева Л.Л.* (сост.) Не помнящая зла: Новая женская проза. М.: «Московский рабочий», 1990. С.3.

5 *Перова.* Указ. соч.

ка, хотя в перестроечный период появлялось много разоблачительных работ других авторов. Отказываться от всякого украшения или не врать – это убеждение Петрушевской как писателя. В одном интервью она сказала:

Меня упрекали, что я не ставлю точки над *i*, что у меня в пьесах не названо зло и в рассказах не названы по именам злодеяния. (...) И вот я хочу категорически ответить, что не дело пишущего решать. Наше дело – ставить вопросы. Правильно, честно. Не врать!⁶

Наверное, можно поэтому сказать, что Петрушевская следует традиции русской литературы 19 века, скажем, Гоголя и Достоевского. Но мы не должны требовать решения социальных вопросов от Петрушевской, как требовал Белинский от писателей своего времени. Мария Ремизова в «Литературной газете» 1996 года отмечает:

Станционные зрители и Макары Девушкины на исходе двадцатого века неизбежно должны были переменить участь и превратиться в Анну Андриановну или еврейку Верочку (персонажи Петрушевской – К.Н). Особенно характерно – и концептуально! – это изменение пола.⁷

Если творческая стратегия Петрушевской – честно говорить правду, иначе говоря, обратно отдавать словам их первоначальное значение, то, по выражению Александра Гениса в его последней книге «Иван Петрович умер», «главное оружие Толстой – это метафора, это ее волшебная палочка, возвращающая былль в сказку».⁸ В этой сказке живет мечтатель, для которого мир воображения и мир реальности равны по своей яркости. Но мир воображения, построенный автором с помощью великолепной метафоры, беспощадным образом разрушается из-за самой реальности.

Так, например, рассказ «На золотом крыльце сидели...» открывается очень впечатляющей метафорой: «Вначале был сад. Детство было садом»⁹ и разворачиваются вариации сада дяди Паши, связанного с золотым детством и Раем в карнавальном мире. Но потом, уже взрослыми глазами рассказчик замечает с отчаянием, что остались только «пыль, прах, тлен». Об этом рассказе сама Толстая сказала:

Сосед дядя Паша – кто он такой: царь, царевич, сапожник, портной? И то, и другое, и третье. Он – и забытый муж, и счастливый любовник, и бессильный старик. И мы видим его то восхищенными глазами, то трезвым взглядом взрослого, и каждый раз он разный. И нет ответа на детскую считалочку: кто ты такой?¹⁰

6 *Вайнер В.* О братьях и сестрах, об отцах и детях // Советский театр. 1988. №2. С.8.

7 *Ремизова М.* Теория катастроф, или несколько слов в защиту ночи // Литературная газета. 1996. №11. С.4.

8 *Генис А.* Иван Петрович умер // Новое литературное обозрение. М., 1999. С.66.

9 *Толстая Т.* Река Оккервиль. М.: «Подкова», 1999. С.29.

10 Тень на закате (интервью Татьяны Толстой) // Литературная газета. 1986. №30. С.7.

Итак, учитывая, что у Толстой точка зрения довольно релятивна, и противопоставление двух миров (мира фантазии и мира действительности) тесно связано с символическим мировоззрением, мы можем отнести ее к модернистскому лагерю. Поэтому совершенно естественно, что в центре поэтики Толстой стоит метафора, связывающая две резко отличающихся друг от друга вещи.

Между тем, в произведениях Нарбиковой проводятся постмодернистские языковые эксперименты, и метафорам там состояться невозможно. Значение слова у нее отделяется от самого слова и все меняется местами на всех уровнях: слов, ситуаций, персонажей. В результате получаются свободные ассоциации, отсутствие смыслов, игра слов... Ее сознательное обращение к «условности» слов можно четко увидеть в следующем предложении из повести «Видимость нас»:

...если бы один язык был на всех и все до одного звали бы стол «столом» – это было бы слишком серьезно, что именно такое сочетание звуков – ст-о-л – характеризует эту материю на четырех ножках, а поскольку тыща языков и стол, как материя – и табль, и стол, и мук-мук, то можно принять условие игры, что у нашего племени эта штукавина называется стол, но только как условие игры и только у нашего племени!¹¹

В своей книге «Постмодерн в России» Михаил Эпштейн, который определяет «арьергард» как последнюю фазу последнего цикла русского литературного развития и относит Нарбикову к этой группе, отметил, что у авторов «арьергарда» «задача текста – деконструкция языка, постановка слова в такой контекст, чтобы оно размывалось другими словами, избавлялось от всяких значений: переносных, символических и даже просто словарных».¹²

Интересно, что среди современных русских женщин-писателей почему-то мало авторов постмодернистского направления, таких, как Нарбикова, по сравнению с писателями-мужчинами. В начале 1990-х годов, когда Вячеслав Курицын сказал, «Постмодерн сегодня не просто мода, он – состояние атмосферы, он может нравиться или не нравиться, но именно и только он сейчас актуален»,¹³ один за другим вышли сборники современной русской женской прозы: «Не помнящая зла»(1990), «Чистенькая жизнь»(1990), «Новые Амазонки»(1991), «Глазами женщины (Глас)»(1993), «Чего хочет женщина...»(1993). Однако большинство рассказов и повестей, которые входят в эти сборники, отличается отнюдь не характерными для постмодернизма чертами. Скорее, их авторов более всего привлекает вопрос «гендер (gender)». Вот, что отмечает Нина Габриэлян:

11 Нарбикова В. Видимость нас // Московский круг. Сборник повестей и рассказов. М.: «Московский рабочий», 1991. С.153.

12 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: «Издание Р. Элинина», 2000. С.166.

13 Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. №2. С.227.

...многим из них (хотя и не всем) свойственно стремление к деконструкции традиционных мужских и женских образов, попытка вырваться за пределы той ситуации, когда женщина видит себя исключительно глазами мужчины, а не своими собственными, перестать копировать мужское перо, но реализовать в своем творчестве те качества, которые закодированы в патриархатной культуре как женские.¹⁴

Мне кажется, что если у постмодернистских стремлений есть возможность разрушать всякую культурную иерархию, для того, чтобы подбирать и сочетать те или иные уже существующие элементы, вследствие чего рождаются новые отношения между вещами, то женщинам-писателям лучше было бы обращаться к этим радикальным и, вероятно, эффективным попыткам постмодернизма. Но в действительности, они не очень охотно принимают постмодернистские меры в качестве своих собственных литературных приемов.

Те женщины, которые начали заметно печататься в русских толстых журналах в последние годы, – это сравнительно молодые писатели поколения Нарбиковой – Ирина Полянская, Светлана Василенко, Марина Палей... В целом можно сказать, что у них – традиционные манеры, хотя у Василенко есть произведение «Дурацкие рассказы», которое напоминает нам или футуристическую наглядную поэзию, или «случай» Даниила Хармса.

Здесь нельзя не упомянуть о появлении новой реалистической волны в современной русской литературе, о которой замечает в своей статье в 1998 году Наталья Иванова. Она указала на “определенную усталость постмодернизма” и реакцию на него, то есть, “новую искренность”, “новый реализм», развившийся в лоне ПМ”. Она пишет:

...все более существенное место в литературном современном пейзаже занимают тексты авторов, или никогда не питавших склонности к ПМ, или сознательно отказавшихся от ПМ-поэтики.¹⁵

Для них реальность – не симулякр, а сама реальность. Несмотря на то, что здесь в основном, Иванова имеет в виду такие имена, как Олег Ермаков, Дмитрий Бакин и Алексей Слаповский, тем не менее, появление писательниц, ориентированных на реализм, возможно, в какой-то степени связано с этой переменной на литературной сцене.

Итак, давайте конкретно рассмотрим, какие именно произведения в последнее время были написаны женскими руками.

Роман «Прохождение тени» Ирины Полянской, который был опубликован в «Новом мире» в 1997 году, отмечен премией журнала за лучшую публикацию года по жанру прозы. Этот довольно длинный роман своим ортодоксальным реалистическим стилем и сложным содержанием, основанным на соб-

14 Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. Июль-август. С.42.

15 Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. №4. С.198.

ственном опыте автора доставляет читателям такое же удовольствие, как классика 19 века. В нем скручиваются две сюжетные нитки: дружба героини со слепыми музыкантами и семейная сага, которая, как сама автор сказала в одном интервью, «во многом выросла из ее ранней повести «Предлагаемые обстоятельства».¹⁶ Вероятно, успех романа объясняется его грандиозным пространством, причем не только географическим, но и историческим. Рассказчик-героиня, наделенная абсолютным слухом, поступила в музучилище на Кавказе, завела дружбу со слепыми мальчиками разных национальностей и одновременно с этим вспоминает о суровой жизни и удивительной судьбе своей родителей, особенно отца-чудака, который выжил в немецком концлагере под Витебском и в советском на Кольме, а потом работал над созданием бомбы в уральской шарашке, где родилась героиня. Этим масштабom пространства роман Полянской резко отличается от произведений предыдущего поколения писательницей, особенно от так называемой «бытовой литературы».

На фоне темной стороны советской истории героиня ищет свое «я». Вот, что она пишет:

Ткацкий станок моей судьбы только-только пришел в движение, и я не сознавала, что девять десятых своего времени трачу именно на поиски собственного *отражения* – будь то в стекле витрин, глазах окружающих или своих собственных мыслях.¹⁷

В романе Полянской расширяются горизонты внутреннего мира умной, чувствительной, мыслящей девушки. Если Алла Латынина пишет: «Есть в романе какое-то обаяние, есть глубоко личная интонация, немодная ныне серьезность, глубоко проникающая звеняще-печальная нота»,¹⁸ то это, может быть, оттого, что Полянской удалось превратить автобиографические, личные переживания во всеобщую историю дочери русского интеллигента. К теме отношений дочери с матерью, этому вечному женскому вопросу, часто обращалась Петрушевская, а Полянская, можно сказать, почти впервые внедрила в женскую прозу отношения дочери с отцом, не менее сложные отношения любви-ненависти.

При этом она не скрывает, что на отношениях героини с ее отцом отражается собственное чувство и привязанность автора к отцу. Вот, что она говорит об одном интервью о соотношении реальности и вымысла в романе:

Я работаю с той реальностью, какой владею. Мне повезло – история нашей семьи сложилась столь фантастично, в ней было так много всего, в том числе и художества, что в беллетризации она не нуждается. Она нуждается

16 Чистая зона Ирины Полянской (интервью) // Литературная газета. 1998. №13. С.10.

17 Полянская И. Прохождение тени // Новый мир. 1997. №1. С.11.

18 Латынина А. Библиография как мажорный аккорд // Литературная газета. 1997. №6.

ся, как любая другая жизнь, в своей расшифровке на уровне фрагмента, периода, отдельного поступка или даже фразы, жеста.¹⁹

Наверное, у Полянской настоящая жизнь более содержательна, более пленительна, более драматична, чем художественный вымысел. В этой связи вспоминается, что в русской литературе есть традиция замечательных автобиографических работ женщин, таких, как «*Mon histoire*» княгини Дашковой и «Воспоминания» Надежды Мандельштам.²⁰ Можно сказать, что «Прохождение тени» Полянской принадлежит именно к этой русской женской традиции.

Наравне с этим следует отметить, что в своей статье Иванова считает задачей «новых реалистов» создание новой мифологии – «создание либо своего «частного» мифа, либо мифа о своей группе, либо – о своем поколении».²¹ Если, например, Сергей Довлатов несомненно оставил после себя интимный и приятный миф, то у Полянской создается сейчас новый миф в женском варианте, основанный на жизненном автобиографическом материале. Совсем не случайно в предисловии к женскому сборнику «Новые Амазонки», в котором, разумеется, было помещено и произведение Полянской, написано следующее:

Новая амазонка не верит мифам, которые слышит с детских лет, и потому творит новые, (...) Ее девиз: миру – миф.²²

В связи с этим, в 1998 году, когда Светлана Василенко, составительница этого сборника, напечатала в «Новом мире» произведение «Дурочка», этот роман-житие святой девушки стали считать своеобразным женским мифом. Интересно, что когда в «Литературной газете» было опубликовано интервью у Василенко, Александр Люсый спросил ее: «Читаешь ваш последний роман под названием «Дурочка», и приходишь к выводу, что вы творите какой-то новый литературный миф о реке Ахтубе и обитателях ее берегов. Сознательно ли это возникает или стихийно?»²³ На это она отвечает:

Когда я писала более раннюю повесть «Шамара», я думала: а чем наше время отличается от Древней Греции или Рима и почему мы не можем творить такие же мифы, как всем известные или оставшиеся неизвестными авторы? Мы так же сидим в какой-нибудь «провинции у моря», как сказал Иосиф Бродский, и эти мифы у нас перед глазами, стоит только захотеть их увидеть.²⁴

19 Чистая зона Ирины Полянской. Указ. соч.

20 См. Barbara Heldt, *Terrible Perfection, Women and Russian Literature* (Bloomington, 1987); Beth Holmgren, *Women's Works in Stalin's Time* (Bloomington, 1993).

21 Иванова. Указ. соч. С.198-199.

22 Василенко С.В. (сост.) Новые Амазонки. М.: Московский рабочий, 1991. С.3.

23 Мы, как древние греки, достойны своей трагедии (интервью Светланы Василенко) // Литературная газета. 1999. №15.

24 Там же.

Мне кажется, что две героини повести «Шамара» и романа «Дурочка» – такой же резкий контраст как две стороны одной медали. Шамара – очень страстная женщина, искренне любящая одного мужчину, терпящая от него всякое насилие, и даже изнасилование и выкидыви в крови, приносящая себя ему в жертву, в конце концов так и не могла найти любви. А дурочка Ганна/Надька – глухонемая, слабоумная, но любимая людьми и Господом, всегда избавляясь от насилий, наоборот, совершает чудеса, взлетает в небо и рождает солнце. Именно образ Шамары, которая со всей откровенностью говорит о своем страстном желании и которую ругают «шалавой», – является олицетворением «Новой Амазонки» в понятии автора. Василенко в письме, адресованном мне, пишет:

Настоящая женская проза расширила границы прозы, естественным образом со всей свойственной женскому темпераменту эмоциональностью заговорила о тех вещах, которые были «пограничными», маргинальными – женской сексуальности.²⁵

Мне хотелось бы назвать Шамару земной, телесной, любящей женщиной, а Ганну/Надьку – наоборот небесной, духовной, любимой всеми девушкой.

Роман «Дурочка» имеет уникальную творческую структуру: местом действия последовательно служит Астрахань, но начало и конец романа, когда героиня Надька, родив солнце, спасла мир от ядерной войны имеет место в 1962 году. В середине же романа святая Ганна в 1930-х годах испытывала много страданий: голод, смерть друга в детдоме, бегство и скитание. Из ряда эпизодов ясно, что у Надьки и Ганны много общего, может быть, Ганна через четверть века переродилась в Надьку.

Образ Ганны состоит из элементов и религиозного святого, и фольклорной русалки. В романе особенно впечатляюще изображается та сцена, где утопавшую на реке Ганну спасли рыбаки и приняли ее за русалку, что напоминает народную легенду о несчастной любви Дмитрия Донского к татарской девушке, ставшей русалкой. Вполне возможно, что легендой станет и сама Ганна, которая ребенком в колыбельке приплыла по реке, была найдена и воспитана сосланными украинцами, видела Божью мать и начала лечить чудесами одного за другим больных, слепых, хромых...

Я полностью согласна с Андреем Немзером, который пишет: «...сквозь лицо Ганны-Надьки светится лик Богородицы».²⁶ А если мы видим Богоматерь сквозь Дурочку, то не проглядывается ли сквозь Шамару Параскева Пятница? Так в своей книге «Mother Russia» Joanna Hubbs, противопоставляя Марию Параскеве-Пятнице, отмечает, что «Мария, прекрасная дева и любимая (нестареющая) мать, управляла с неба. Параскева, старая и некрасивая богиня управляла с земли. (...) Она была грязная, а Мария была сама

25 Письмо Светланы Василенко, адресованное Кёко Нумано. 4 июня 2000.

26 Немзер А. Благослови детей и сусликов (о новом романе Светланы Василенко) // Время МН. №131. 8 декабря 1998.

чистота».²⁷ Небесную Марию можно отождествить с дурочкой Ганной/Надькой, а земную Параскеву – с Шамарой. Говорят, что на старых севернорусских иконах лик Параскевы Пятницы иногда изображался на обороте иконы Божьей Матери.²⁸

Во всяком случае Василенко создала два очень привлекательных женских образа – Шамары и Дурочки. Кстати говоря, за роман-житие «Дурочка» она вслед за Полянской получила новомирскую премию в области прозы. Как уже ясно из вышесказанного, произведения Василенко не обязательно реалистические. В частности «Дурочка», крайним лаконизмом стиля, фантастическими и религиозными событиями, элементами народных легенд, подражанием средневековой русской литературы, выходит за пределы реализма. По-видимому, Василенко ищет к созданию нового мифа другие творческие пути – то ли в отличие от постмодернистской поэтики, то ли в отличие от «довлатовской» поэтики. Она испробовала различные манеры письма: реалистическая работа о любви «Звонкое имя»(1988), «Шамара»(1990) под вторым заголовком «Видеопэма», «Дурацкие рассказы»(1991) в духе Хармса, современная сказка «Русалка с Патриарших прудов»(1997), и в конечном счете «Дурочка»(1998).

Получается, что у нее довольно сильное стремление к религии, которое постепенно усиливается. По суждениям Павла Басинского, идеализм Василенко – религиозного происхождения.²⁹ Правда, трудно предугадать, как она будет относиться к христианству, включающему в себя дидактизм и патриархальный характер, который противоречит феминистической логике, но христианский мир может открываться для писательниц и как широкое художественное поприще. К этой «религиозной линии» среди женщин-писателей присоединяется к примеру Нина Горланова.

Что же касается создания образа новой богини, то Марина Палей уже внесла важный вклад в женскую прозу своей повестью «Кабирия с Обводного канала». Героиня этой повести Раймонда такая же энергичная и привлекательная в преследовании своей сексуальности как Шамара.

Еще, к течению так называемого «магического реализма» принадлежит Нина Садур, в мире которой реальность и фантазия сплавляются друг с другом, а особое место у женщины занимает магическая сила.

Что касается Людмилы Улицкой, то ее можно отнести к линии Полянской в том смысле, что она описывает женскую семейную жизнь. Высоко оценили и семейную летопись «Медея и ее дети», и трогательную повесть о жизни одной женщины «Сонечка».

27 Joanna Hubbs, *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture* (Bloomington, 1988), p.116; Joanna Hubbs, *Maza Roshia: Roshia Bunka to Josei Shinwa [Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture]*, trans. by Tokunaki Bannai (Tokyo, 1995), p.154.

28 Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С.297.

29 Басинский П. Ангел радиации // Литературная газета. 1992. №4, 5.

К СОЗДАНИЮ НОВОГО МИФА

В заключении хотелось бы сказать, что в современной русской литературе существует «целая плеяда блестящих писательниц»,³⁰ – это слова Марии Арбатовой. Они по своему стилю и на свои темы строят своеобразные прозаические миры, сознательно или несознательно создавая новые женские мифы. Издательство «Вагриус» сейчас выпускает серию книг писательниц под названием «Женский почерк», что свидетельствует о том, что женская проза играет важную роль в современной русской литературе.

³⁰ Арбатова М. Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма // Преображение. 1995. №3. С.27.