
Сюзан ЛАРСЕН

Тело или чучело: что творится под «женским знаком»?

«Мучаясь бессоницей, Пушкин, сколько ни вслушивался, ничего не мог расслышать от [женщин], кроме этого: «Парки бабье лепетанье», но содержание такого «лепетанья» равно нулю».

Ю. Кузнецов. Под «женским знаком»¹

Что означает женщина в современной культуре? Можно ли говорить об однозначности в ней так называемого «женского знака»? Глядя на пять (известных мне) вышедших с 1989 года сборников произведений женщин-писательниц, уже нельзя, кажется, говорить о «женском знаке» в единственном числе. Разнообразии сочинений, включенных в сборники «Женская логика» (1989), «Чистенькая жизнь» (1990), «Не помнящая зла» (1990), «Новые амазонки» (1991) и «Абстинентки» (1991), очевидно. Поэтому меня поражают попытки вновь и вновь сводить женское начало к одному образу, определяемому расхожими представлениями о сути и цели женского бытия как обязательного стремления к материнству, созданию семьи, домашнему очагу и т. д.

Такая трактовка «женского вопроса» приводит к вытеснению женщины из политической, экономической и общественной жизни. А следование тому принципу, что анатомия определяет судьбу, с моей точки зрения, вытесняет женский голос из жизни культурной.

Читая статьи о женской прозе и о современных литературных героинях, я все время удивляюсь, насколько часто их авторы ссылаются на женственность как на постоянное, данное от природы качество, свойственное всем существам женского пола. В них почти полностью отсутствует идея, что пол — это артефакт, т. е. феномен, в такой же мере зависящий от культуры, как, например, национальность.

Сразу оговорюсь: я принадлежу к числу «культурных феминисток». (Это словосочетание может показаться некоторым читателям парадоксальным или даже смешным, поскольку те храбрые особы, которые называют себя русскими феминистками, очень часто обвиняются именно в том, что они угрожают дальнейшему существованию культуры и всех ее

¹ «Литературная газета», 11 ноября 1987.

«общечеловеческих ценностей».) Так что же такое «культурный феминизм»? На деле — это теоретический подход к анализу произведений культуры, подход, который ставит вопросительный знак везде, где речь идет о женственности как о чем-то вечном, неизменном, от природы идущем. Именно последний, сущностный («essentialist») подход к женскому вопросу господствует сегодня (и господствовал вчера) в российской культуре. И не только на страницах «Работницы» или «Нашего современника», где кажется нам более «естественным» прочесть, что «потребность возвращения женщины к ее женской миссии, долгу, судьбе — наипервейшая общественная проблема»².

Однако такие суждения можно найти и в «Литературном обозрении», например у Е. Щегловой, утверждающей, что «в самом факте существования «женской литературы» едва ли не главенствующим оказывается истинно женское — материнское — отношение к миру»³. А В. Бондаренко пишет о «самоожжении женственности» в современной литературе, в которой легко найти «достоверный портрет нашей с вами современницы, освобождающейся от женственности, от тяги к материнству, от стремления создать семью. Это уже последний крик человека». «Все эти героини,— пишет далее автор,— и в жизни, и в литературе кончают одинаково плохо»⁴.

В рецензии на сборник новой женской прозы «Не помнящая зла» П. Басинский определяет эту новую женскую прозу как «экзистенциализм в юбке», сетует на отсутствие «нравственной подоплеки» в ней и замечает, что «агрессия, натурализм, переполняющие «женскую прозу», объясняются просто и уходят корнями в природу женской души».

В этой рецензии «женский знак» трактуется как целиком отрицательный. Агрессия самого автора по отношению к «двойному залпу», как он называет новую женскую прозу, обусловлена, по-моему, тем, что проза эта противоречит глубоко укорененной в русской культуре идее, что женщина должна, мол, во-первых, лежать, а во-вторых, тихо. В самом деле, по словам автора, «женственность способна обнаружиться лишь в присутствии мужчины как необходимого фермента... Женская душа наедине с собой — это область абсурда. Либо — психиатрии»⁵.

Все эти и многие другие авторы рассматривают попытки новой женской прозы пересмотреть устойчивые культурные концепции о женственности как преступление против некоей женской «природы».

Но хватит говорить о критике новой женской прозы и провокационных статьях. Посмотрим, как определяется на сегодняшний день «женский знак» в культуре, если не в массовой, то, по крайней мере, в не-женской.

От «Интердевочки» до «Ребра Адама»: Родина-мать зовет,
но куда?

«Пусть ее женское чувство не было удовлетворено, она испытала другое, более ценное в своей неведомости — чувство матери».

*Ю. Нагибин. В ангельском чине*⁶

Мне кажется, что появление фильма «Ребро Адама», снятого в 1991 году В. Криштофовичем, ярко показывает, насколько по-старому изображается до сих пор женщина. Сценарий этого фильма написал по мотивам повести А. Курчаткина «Бабий дом»⁷ В. Кунин, автор нашумевшей «Интердевочки».

² Шевелева И. Женское и материнское... «Наш современник», 1988, № 3, с. 168.

³ Щеглова Е. В своем кругу. «Литературное обозрение», 1990, № 3, с. 19.

⁴ Бондаренко В. На пепелище. «Литературная газета», 25 ноября 1987.

⁵ Басинский П. Позабывшие добро? «Литературная газета», 20 февраля 1991.

⁶ См. Эрос, сын Афродиты. М., 1991, с. 15 (женщина, о которой идет речь в данной цитате.— Ева Браун).

⁷ «Октябрь», 1986, № 6.

Хотя на первый взгляд между двумя этими фильмами мало общего, тем не менее, оба они сосредоточены на многозначительном отношении матери к своим дочерям. В «Интердевочке» в образе матери легко узнать любимый идеал деревенщиков — многострадальную добросовестную мать, воплощение положительных духовных ценностей, противостоящее порочному образу жизни молодого поколения, представляемого валютной проституткой Таней. Обе женщины — и мать и дочь — умирают почти одновременно из-за того, что дочь изменила своей матери и Родине. Не случайно, на мой взгляд, фильм создает впечатление, что основные удовольствия, которые Танина профессия ей приносит, являются денежными, материальными, а не физическими, сексуальными. Несмотря на якобы сексуальный сюжет, «Интердевочка» остается нравоучительным, более пуританским, чем «путанским» произведением.

Построенный на притче об эксплуатации женского тела фильм на самом деле является своего рода эксплуатацией того же самого женского тела в целях доказать неизбежно печальные последствия отказа от всего, что символизирует образ матери, в том числе и Родины.

Образ матери играет огромную роль также и в фильме «Ребро Адама», само название которого дает понять, что речь пойдет о Евином роде, о женщине как таковой. Уже первые кадры этого фильма показывают, как молодая женщина во время войны уступает домогательствам друга своего мужа, находящегося на фронте. Эти немые черно-белые кадры сразу создают образ женщины-предательницы, истинной дочери первой грешницы. Затем действие фильма переносится в наше время. Эта женщина, ставшая теперь бабушкой, лежит парализованная и немая, как будто в наказание за свои грехи. Семья ее состоит из одиноких женщин — дважды разведенной дочери, Нины Елизаровны, и двух молодых внучек, которые, как нам показывает фильм, неудачно выбирают себе любовников.

Все действие фильма разворачивается вокруг немого, больного и беспомощного бабушкиного тела, которое на самом деле господствует над жизнью ее дочери и внучек. Лейтмотивом звучит реплика: «Кто вынесет судно из-под бабушки?». Действие постоянно прерывается звуком бабушкиного колокольчика. С моей точки зрения, в основе этого фильма лежит мысль, что тело женщины является гораздо более красноречивым, чем любая ее попытка высказаться.

Интересно, что в повести Курчаткина акценты были расставлены иначе. Колокольчика в повести нет. Зато посреди комнаты лежит раковина, которую в доме, где нет мужика, некому приспособить на место. О раковину спотыкаются все — обычно во время любовных сцен и семейных скандалов, — это создает комический эффект. В фильме роль постоянного препятствия течению семейной жизни играет бабушкин колокольчик. Но эффект здесь скорее трагический.

Физическая немощ материнского тела бесконечно ограничивает сексуальное счастье дочери. В одной сцене, например, пятидесятилетняя Нина Елизаровна вынуждена отослать своего незадачливого провинциального ухажера Евгения Анатольевича, поскольку бабушка звонит в колокольчик. «Ты мне покалечила всю жизнь», — кричит Нина Елизаровна на мать, которая, как потом выясняется, ни в чем не нуждалась. Звон колокольчика воплощает темные стороны материнской власти, заключенной в недвижимом и немом теле.

Когда 15-летняя внучка Настя после долгого сопротивления наконец соглашается выносить судно из-под бабушки, зритель уже знает, что она беременна, т. е. находится под «женским знаком». Фильм как бы внушает зрителю, что подобное смирение — свидетельство наступающей женской зрелости, подчинения Евиной судьбе. (Как написано в Книге Бытия, «Жене сказал: Умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей...») Но, на мой взгляд, это, скорее, свидетельство

подчинения культурному императиву, сводящему роль женщины к функциям размножения и выделения.

Всякое событие, происходящее в фильме, завершается (вернее, прерывается) звуком бабушкиного колокольчика. Однако, когда Нина Елизаровна с дочерью сидят ночью на кухне, обсуждая Настино новое «положение», реакция эта парадоксальным образом обращается в свою противоположность. Бабушка дергает за колокольчик слишком сильно, он обрывается, к ней вдруг возвращаются движение и голос. Неожиданный этот голос доходит до кухни сразу после того, как Настя задает вопрос о возможности будущего без бабушкиного судна, столь негигиеничного в доме, где будет жить маленький ребенок. «Но не вечно все-таки [это] будет продолжаться, когда-нибудь кончится?» — спрашивает она. Ответом на Настин вопрос является следующий, загадочный кадр, который показывает, как бабушка стоит посреди комнаты и поет вполголоса песню. В ночной рубашке, с распущенными седыми волосами бабушка здесь похожа на только что проснувшуюся спящую красавицу — семидесятилетнюю. Глядя на нее, дочь и внуки безмолвствуют, не зная, что им сулит ее неожиданное воскресение. Конец фильма. Как это понять?

По-моему, столь неправдоподобное, почти сказочное воскресение бабушки надо считать знаком того, что беременность Насти и ее решение сохранить ребенка — это подчинение естественному ходу вещей и утверждение образа женщины как вечной матери.

Однако данный образ не является однозначно положительным. В конце фильма Нина Елизаровна называет бабушкины отправления «миазмами»: этот евфемизм раскрывает отношение фильма к женскому телу как к сосуду нечистот. Фильм подчеркивает выделительную роль и репродуктивную функцию женского тела, чтобы ограничить стихийную, разрушительную женскую сексуальность, которая еще более неприемлема в сочетании с телом матери.

Из-за двойственности функции материнского тела — объекта сакрального и одновременно презираемого — нельзя предсказать, какой будет реакция на его возвращение к жизни. В конце фильма дочь и внуки молча смотрят на бабушку; зритель остается в недоумении: что же она скажет? Ничего она не скажет. Поет. В этом фильме разговор матери с дочерью остается вне пределов того, что можно показать, о чем можно рассказать. Общение этих женщин между собой не выходит за пределы телесных функций, где речь играет роль вспомогательную и ритуальную.

Несостоявшиеся Пигмалионы

«Женщины исполнители, а не творцы».

Ю. Кузнецов. Под «женским знаком»

В фильме «Ребро Адама» дочь и внуки говорят за бабушку, а в пьесе Д. Липскерова «Школа с театральным уклоном» («Школа для эмигрантов») два действующих лица. Серж и Трубецкой, делают из чучела женщину, за которую они говорят в течение всей пьесы⁸. Превращение безликого, бесполого, но двуногого чучела в женщину, на мой взгляд, блестяще «обнажает» прием культурной конструкции женственности.

При помощи этого чучела-женщины, которую они называют Мэрилин, Серж и Трубецкой играют целый ряд страстных сцен, в которых Трубецкой все время превращается в одного из своих якобы титулованных предков. Серж каждый раз играет роль чуждого, враждебного элемента, постоянно

⁸ Липскеров Д. Школа с театральным уклоном (Школа для эмигрантов). «Театр», 1991, № 9.

вторгающегося в семейное счастье Трубецкого и Мэрилин. В каждом эпизоде Мэрилин исполняет роль жены Трубецкого, женщины, прошлое которой всегда темно. Но муж и ее поклонники непременно проливают на него свет, обзывая ее шлюхой, проституткой и т. д. Национальность они приписывают ей разную: то русскую, то испанскую, то американскую, но несмотря ни на что Мэрилин всегда порочное, пагубное для мужа существо, истинная дочь Евы.

Таким образом, в отличие от фильма, где бабушка была «немым присутствием», Мэрилин становится отсутствующим собеседником, экраном, на котором проявляются все страсти и на который проецируются все страхи и ожидания Сержа и Трубецкого по отношению к женщине. У Мэрилин нет и не может быть иного голоса кроме того, которым говорят *за* нее и *о* ней мужчины. Даже в сцене рождения ребенка рождает женщина, но мучается, кричит и рефлексировать мужчина. Эта пьеса раскрывает культурную конструкцию пола как исполнение навязанной роли в драме культурных стереотипов.

Постановка пьесы (М. Захаров и Н. Гуляев) на сцене Ленкома во многом отличается от напечатанного текста. Самая существенная разница — то, что в сцене венчания чучело заменяется актрисой, т. е. живым, женским телом, изящно одетым, но все еще безмолвствующим. Только в конце пьесы, в сцене убийства Мэрилин Трубецким, когда она изменяет своему вечному мужу, Мэрилин превращается обратно в чучело. Таким образом, постановка создает впечатление, что женщина начинает дышать «по-настоящему» только с момента первой общественной санкционированной связи с мужчиной, а перестает дышать в момент измены своему законному супругу.

Но самое важное, что следует отметить в постановке, — это то, что молчание Мэрилин, безмолвное ее присутствие на сцене, воспринимается зрителем как вполне нормальное, т. е. воплощаемое актрисой; чучело отмечается как женщина, занимающая свойственное ей место в дискурсе, который ведется *о* ней, но не *от* нее. Такое сценическое решение смысляет значение чучела как знака отсутствия женского голоса в игре, условия которой определены не ею.

Заменяя чучело живым женским телом, постановщики вновь осуществляют подмену женского голоса женским телом. Такая подмена, как мне кажется, весьма типичное явление «женского знака» в современной культуре.