

М.С. ГАЛИНА

## Деструктивные начала в женской прозе

Там, подалее, в безымянном лесу, имена  
и названия не дают, а отбирают.

*Л. Кэрролл. "Алиса в Зазеркалье"*

Прежде всего хочу оговориться - далеко не все, что написано женщинами, относится к женской прозе. Во всяком случае, к "новой женской прозе" последнего десятилетия. Иначе под эту категорию попали бы, скажем, П. Дашкова и А. Маринина. Даже "розовый" дамский роман и тот вряд ли сюда подверстывается (у меня вообще есть подозрение, что значительный процент этой продукции пишется мужчинами - под звучными женскими псевдонимами). Он написан не столько женщинами, сколько для женщин. Разумеется, литература такого рода имеет свою специфику, но речь сейчас не о ней.

Пожалуй, легче всего дать определение "новой женской прозе" от противного - по отношению к доминирующей парадигме. А поскольку роль такой парадигмы долгое время выполнял официальный советский миф, "новая проза" закономерно будет противостоять ему, выворачивать его наизнанку. И хотя авторы новой литературы вовсе не обязательно стоят на позициях активного феминизма, в каком-то смысле доминирующий советский миф все же можно обозначить как мужской - хотя бы только потому, что он был доминирующим. Мало того, он и *был* мужским, поскольку, согласно Б. Парамонову, Россию (большевицкую, советскую) и впрямь можно было назвать страной, "к которой феминистические инвективы губительной, насильственной, террористической цивилизации могут быть обращены по нраву" [Парамонов, 1997].

И в "новой литературе", противостоящей господствующему мифу ("агрессивному", "милитаристскому", "мужскому"), закономерно должно возобладать женственное начало. Рациональному здесь будет противостоять иррациональное, яви - сон, свету - тьма, тверди - хлябь, поскольку если первые составляющие этих оппозиций в традиционном европейском сознании маркируются как "сильные", "мужские", то вторые - как "слабые", "женские". В "новой женской прозе" эти оппозиции, по словам литературоведа И. Савкиной, опрокидываются "с необыкновенной энергией, даже с яростью" [Савкина, 1996].

Но на деле эти пары символов далеко не всегда сводятся к оппозиции "мужское - женское". Их можно обобщить и через пару "порядок - хаос", причем активация второй составляющей непосредственно связана с разрушением *любой* отжившей, закосневшей мифологической системы. Для нежизнеспособного мифа возможен,

по словам В. Топорова, только один путь - «...в Хаос, где "жесткая" связанность перенапряженной структуры растворяется в хаотическом, давая начало дурной "мягкой" связанности, из которой в акте творения возможен новый прорыв» [Топоров, 1993]. Парадоксальным образом отсюда следует, что любую литературу, так или иначе выворачивающую наизнанку господствующую парадигму государственного мифа, вполне можно определить как "женскую", даже если создавалась она авторами-мужчинами. Соответственно, появление подобной "женской" литературы, созданной авторами-женщинами, вовсе не означает, что они стоят на позициях той или иной феминистической доктрины. Советский миф был атакован нашими амазонками во многом просто потому, что он их, что называется, достал. Как и всех прочих.

В процессе разрушения доминирующего мифа пересмотру подвергнутся *все* его компоненты; на уровне символики этот процесс будет заключаться в сведении господствующей реальности к набору первичных архетипов - погружению ее в хаос (в плане космическом), в оргию (в плане социальном), во тьму (с целью возрождения), в воду (для крещения) [Евзлин, 1993].

### Среда обитания

Чтобы уничтожить миф, нужно по крайней мере его знать - все упомянутые в этой статье авторы достигли творческой зрелости во время последней, "косной" фазы советского мифа. И все же, чтобы уничтожить миф, вовсе не обязательно ему противодействовать, поскольку и со-действие, и противо-действие предполагают одну и ту же систему координат. Нужно просто отказаться от этой системы. Недаром составитель одного из первых "постсоветских", или, вернее, "несоветских", сборников женской прозы "Абстинентки" О. Соколова в предисловии к нему пишет, что в этой книге (в отличие от других книг серии "Андеграунд") «взаимодействие с "мифом", т.е. с совдеистительностью, которой он стал для многих, гораздо слабее, менее тенденциозно... Может быть, ввиду непрямого участия в мифе, отсутствия четких аналогий и публиковаться этим авторам было сложнее, тем более в период перестройки» [Соколова, 1991]. Действительно: "абстинентки" (Н. Горланова, О. Соколова, П. Слуцкина, М. Ремизова, Н. Дорошко, Е. Семашко и М. Ветрова), не будучи писанными в структуру системы, отнюдь не противостоят ей. Но, тщательно воспроизводя бытовые, чисто функциональные составляющие "той жизни" с ее регулярностью, службой, госучреждениями и прогрессивкой, они доводят "объективную действительность" до абсурда, демонстрируя ее жесткость, связанность, невыносимость для нормального человеческого бытия. И, что вполне естественно в данном контексте, основная тяжесть такого бытия (в его выморочной, сугубо бытовой форме) ложится на плечи женщины. Один из рассказов сборника так и называется "Нормальная жизнь" (Соколова). Но жизнь эта уже превратилась в бессмысленную череду полуавтоматических реакций ("Дома приляжешь и хорошо-хорошо... живая вода из-под крана: кап, кап! Умыться бы, но кажется выхлопы действуют, сейчас задремлю... Нет, не хочу пельменей. На улицу? Нет, не ходи... И отвертку не дам! Какие друзья? Знаю я твоих друзей - ручки пойдете по этажам отвинчивать, а потом продадите на рынке! Сядь, книжку почитай").

У героини Слуцкиной ("Студень") тоже, вроде бы, все в порядке: четырехкомнатная квартира, муж - перспективный молодой ученый, дочь, работа, мама... но и ее погребает под собой не столько даже усталость, сколько жесткая, безвыходная связанность окружающего мира, где "множество обязанностей надо выстраивать в четком и логичном порядке".

Замкнутое пространство советского мифа невыносимо и губительно, оно безвыходно метафизически, вернее, у него один лишь выход - в *хаос*, в смерть, в безумие. Заорганизованная, перегруженная среда становится гибельной, следовательно, ее надо разрушить. Прежде всего пересмотру подвергаются пространственные характеристики окружающего мира. Структурированное, вернее, даже гиперструктурированное

пространство совдействительности в "Абстинентках" утратило свои антропофильные свойства - оно замкнуто до безысходности, будь то обшарпанная квартира, где "каторжная любовь превратилась в каторгу без любви" и где болезненно и страшно умирает героиня (Слущкина "Страх земной") или больничная палата, где так же болезненно и страшно умирает от пролежней кроткая мать героя (Семашко "Обстоятельства").

В дальнейшем авторами "новой женской прозы" этот доведенный до абсурда косный, "жесткий" мир подвергается даже не пересмотру, но полному уничтожению. Даже такое сакральное понятие, как дом, жилище, по определению предназначенное служить человеку, превращается в свою губительную противоположность — оно способно уничтожить личность, разрушить межчеловеческие связи, исказить восприятие действительности, как, скажем, в рассказе Н. Габриэлян "Квартира". "Наверное квартира так старалась для того, чтобы показать мне, что нам с ней хорошо и без Виктора... Сейчас-то я понимаю, что квартира отвадила Виктора для того, чтобы полностью завладеть мной".

В конце концов весь этот мир, ограниченный во времени и пространстве, законченный в жесткий кокон причинно-следственных связей, оказывается лишь видимостью. Густая плотность, выпуклая очевидность и самостоятельная определенность его предметов - лишь мнимость, красочная ширма, за которой он прячет свою коварную зыбкость, мучительную текучесть, всепроникающую и всеразрывающую анонимность... ("Квартира").

### Ночная жизнь

Чаще всего эти разоблачения происходят *ночью*. Ночь - время распада, время торжества темных сил - для современных писательниц слово знаковое, даже порою выносится в название произведения (Т. Толстая "Ночь", Л. Петрушевская "Время ночь", Л. Кокошко "Карнавал в ночь с августа на апрель"). Ночь может обозначать замкнутую безысходность, выморочное перерождение семейных и межличностных связей, а может волшебным и ужасным образом преобразить окружающую действительность, распахивая неведомые пространства, пересечение которых оборачивается путешествием души.

В повести Н. Садур "Девочка ночью" случайный автомобилист берет на себя функцию Харона, а под ненадежной поверхностью видимого мира дышат бездны - не столько спасительные, сколько гибельные (и лишь потому спасительные). Ночной мир, как и мир дневной, грозит смертью, он неразрывно связан с ней, но эта смерть не скована цепью причин и следствий, она имманентна и изотропна: "...постепенно она привыкла думать о себе как о мертвой, и об этом думать было спокойнее, потому что потери тут еще никакой не было, она вся была с собой, никуда от себя не уезжала, не бросала себя одну на пустой улице, а честно находилась рядом с собой. Только она не знала, в какой момент ночи это свершится - ее самая последняя разлука".

Крушение мифа вернуло профанационное, обыденное время и пространство в первозданный хаос. Отсюда и немотивированность, алогичность поступков персонажей, и преобладание все той же ночной, хтонической, протестической символики: тьма, вода, метаморфозы, оргиастические мотивы. Роман Н. Медведевой "Мама, я жулика люблю" с ее эпатажной лексикой и интимными откровениями, скандальные мемуары (или псевдомемуары) Д. Асламовой с говорящим названием "Приключения дрянной девчонки" и даже нашумевшая, во многом провокационная книга М. Арбатовой, в сущности, вполне укладываются в эту схему.

### Водный мир

*Тьма* неразрывно связана со смертью. Но аналогичный смысл в символике этого ряда придает и *воде*, которая в космическом плане символизирует разрушительные стихии, а в психологическом - безумие.

Вода не только враждебна организованной материи, структурированному пространству, она еще и маркирует нарушение линейного хода времени. Под напором враждебных стихий Личность претерпевает обратное развитие - инволюцию, вплоть до возвращения в первичную утробу. Так, героиня рассказа "Акула" (Л. Фоменко) даже воображаемый любовный акт интерпретирует, как возврат в дородовое состояние: "На мгновение наступает счастливое ощущение, что его объятия - последняя ловушка, в которой я обрету, наконец, утробное блаженство... Наступает... передышка, которая позволяет мне со вздохом облегчения представить, как я, лежа боком в постели, поджимаю колени до самого подбородка, спиной погружаясь в упругий, ровно дышащий живот Антонио, и засыпаю с намерением вовсе не просыпаться".

Океан (он же - околоплодные воды) для героини Фоменко оказывается средой более "естественной", чем организованное пространство срединного мира, воплощая в себе пространство неструктурированное, первичное; пространство, пользуясь выражением самой героини, "недопроявленного бытия". Вода как стихия изначально противоположна личности, осознанной деятельности, структурированной речи; порою даже враждебна, как в рассказе Сагур "Печаль отца моего", где ребенок, которого простодушный отец повез на море, чтобы повидать корабли и дельфинов, уходит, не перенеся избытка радости, "в глубинный, донный сон... погружаясь в тугое время все глубже и глубже, пока сказки не кончились, а народы не замолчали в чистом, не резанном никакими измерениями времени".

Смерть эквивалентна погружению в воду и одновременно возвращению в детство в рассказе Габриэлян "Озеро". Но смерть, вернее, посмертное существование в подвижной, лишенной определенности и вместе с тем замкнутой водной стихии современным героям (вернее, героиням) кажется предпочтительней жизни. Она позволяет выпасть из законешшего, безвыходного, бесплодного пространства реальности, как это случилось с Ниной из рассказа Петрушевской "Бог Посейдон", которая "и белья-то порядочного никогда не знала, а имела одно вечное пальто на зиму и три платья, одно страшней другого". Теперь-то у нее, по словам рассказчицы, все наладилось - даром, что на деле она вовсе не живет в "богатстве и изобилии" странной, огромной и запутанной квартиры на набережной курортного городка: опекаемая доброй хозяйкой, "неизвестно зачем принявшей под свои крылья полностью потерпевшую крушение Нину", и щедрым хозяйкиным сыном, а "просто год тому назад утонула вместе со своим маленьким сыном, попав в известное кораблекрушение".

Вода становится знаковой средой обитания именно в силу ее "неопределенности", "необязательности". Ее, собственно, может заменить любая другая среда, в частности "внутренний космос", где так же размыты пространственно-временные ориентиры - результат будет все тот же: нарушение причинно-следственной связи, за которым следует все то же "схлопывание", "инфантилизация" личности: "Более того, говорит отец... если она снова выйдет замуж за своего мужа, то они с мамой прямо в следующее воскресенье сводят ее в зоопарк... Но она плачет и говорит, что не хочет замуж... А хочет на ручки". (Габриэлян "Давай копать ямку"). Отсутствие жестких координат в таком зыбком, неустойчивом мире влечет за собой и еще одно последствие - *потерю самоидентификации*. Человек сводится к совокупности чисто внешних, случайных признаков: «Мысль - "это я" - каждый раз застает меня врасплох и поражает. Какая же это "я", когда в коротком розовом платье у меня одно лицо, а в лиловом халате совсем другое» (Габриэлян "Лиловый халат").

### Двойники

Отсюда недалеко и до нарушения еще одного вида целостности - установки на единственность, уникальность каждой личности. Герои этой прозы с легкостью плодят самостоятельных активных двойников - в частности при помощи зеркала (издавна считающегося предметом магическим). "Вообще меня всегда притягивает зеркало, но отнюдь не потому, что я люблюсь собой... Я иду к зеркалу для того,

чтобы испытать ужас. И он... доставляет мне странное удовольствие. Если долго смотреть в глаза своему отражению, то... я перестаю чувствовать свое тело и понимать, где я, где мое отражение... В этом занятии есть что-то постыдное, и я не люблю, когда меня за ним застают" (там же).

Зазеркальный двойник героя в "Хозяине травы" (Габриэлян) постепенно начинает управлять поступками своего оригинала, приводя его к распаду личности ("И я пошел на кухню, но по дороге понял, что вода в прихожей. И я стал красться к зеркалу - и там меня уже ждал Он, кривя губы в торжествующей улыбке"). Странное влечение испытанное персонажем к своему отражению, хоть и безусловно патологично, представляет собой не столько аутоэротизм, сколько все ту же безуспешную попытку вернуться в безопасное, "до грехопадения", прошлое, заново воплотиться в "кудрявого ребенка из снов". И, как большинство подобных попыток обратить время вспять, войти в контакт со своими двойниками из нижнего мира, она заканчивается фатально - гибелью героини, вовлеченной возлюбленным в эту странную игру. Зазеркалье не берпит личностей - и героиня гибнет, лишь только обретает индивидуальность.

### Сновидцы

Сон в мифологическом сознании находится в тесном родстве со *смертью*. Именно в нижнем мире у "пределов тумана и тленья" обитают сны и тени умерших [Евзлин]. Сон изымает человека из профанационного, обыденного пространства, предлагая новую реальность, насыщенную мифопоэтическими образами и спонтанными эротическими мотивами. Характерные для прозы такого рода протеизм персонажей, размытость сюжетной структуры, нарушение причинно-следственной связи - вплоть до своеобразной оптики (яркие цветовые пятна в полутьме) - можно встретить, скажем, практически во всех рассказах Габриэлян:

"...Она хохотала. Сидела на ветке клена и хохотала. Но трое мужчин не обращали на нее никакого внимания и продолжали искать ее в кустах смородины. Тогда она зажгла в комнате свет - все четыре лампочки, чтобы могли наконец-то разглядеть ее. Но они продолжали возбужденно расталкивать кусты и уходили все дальше" ("Радостные и разноцветные");

"...И там, в ее сне, спящий снова приблизился к ней... А потом она увидела, что и тело у нее красивое. Оно лежало на белой простыне и было уже обнаженным и смуглым. А она была и этим телом, распростертым и вздрагивающим под его поцелуями, и одновременно находилась в другом углу комнаты, перед трюмо, и в зеркало наблюдала за тем, что происходит у нее за спиной" ("Счастье");

"Она в прихожей своей бирюлевской квартиры моет шваброй холодильник. Но конец швабры с горячей тряпкой с трудом протискивается в радиатор, потому что внутри него слишком толстый слой льда. И она упирается грудью в конец палки и давит на него... И тогда она вдруг чувствует острое возбуждение - и в дверь тотчас же начинает звонить любовник. Но она боится, что любовник увидит ее в старом халате и притворяется, что ее здесь нет. Но тут возбуждение ее становится настолько нестерпимым, что любовник догадывается о том, что она дома, и продолжает давить на звонок" ("Давай копать ямку").

И избыток впечатлений, и их отсутствие, и рутина, и личные катастрофы - все сводится к общему девизу: "К черту жизнь - спать, спать, заснуть и не просыпаться!" (Толстая "Петере"). Герой Толстой не выдерживает грубой действительности; для мальчика из рассказа Садур "Печаль отца моего" губительным оказывается даже благой порыв, но результат один. "(...) Они экономят, гасят свет, ложатся спать в девять часов, и никто не знает, какие сны снятся дочери и матери, никто не знает, как они касаются головой подушки и тут же засыпают, чтобы вернуться в ту страну, которую покинут опять рано утром, чтобы бежать по морозной улице куда-то и зачем-то, в то время как нужно было бы никогда не просыпаться" (Петрушевская "Страна").

Сон оказывается сильнее яви, он - убежище, и надежнее его, пожалуй, лишь только *смерть*. "И мне вдруг страстно, жадно захотелось умереть, это было сильнейшее желание, похожее на желание плоти, - и все, чего я так боялась - темноты. холода, мертвечины - вдруг все это стало совсем не так. а стало - дождем, счастьем, юностью и стало освобождением от муки, и боли, предательства и нелюбви; ТАМ - жизнь, ТАМ - счастье, а здесь - смерть и подлость, грязь и бесстыдство - все перевернулось. Я встала, искушение было велико, надо было только найти дверь - туда, и способ - как попасть в мир счастья и света, туда, где меня любят и ждут..." (С. Василенко "Песнь Песней"). Итак, мир опрокинулся. Жизнь стала смертью, смерть - жизнью. Круг замкнулся. Смерть-Тьма-Вода-Сон-Смерть...

### Безымянный лес

Еще одно неотъемлемое свойство нижнего мира - *безымянность*. Имя в архаическом сознании равновелико человеку, личности, сущности, потеря имени равна потере сущности. Смерти. Авторы "новой женской прозы" не столько дают имена своим героям и героиням, сколько отнимают их. В нижнем мире нет имен. Как скажем, нет их у персонажей Габриэлян: "она", "та женщина", "придуток" ("Радостные и разноцветные"), "он", "дедушка", "замужняя дочь", "гипотетический любовник дочери" ("Тихие праздники"), "он", "она" ("Счастье"). У героини Садур ("Девочка ночью") именами окрашены лишь воспоминания. Сама же она безымянна, равно как безымянны и безлик ее герой. И это понятно - имена остались там. в срединном мире, а героиня уже переступила черту...

Как ни странно, еще один символ загробного мира - лес - встречается в женской прозе гораздо реже, чем вода. Возможно, причина в том, что *лес* по сути своей не является женским символом - удаление в лес и последующее возвращение во многих культурах использовались именно для мужской инициации; женщинам в священные рощи входить запрещалось. Одним из немногих современных произведений, где все же имеется тема леса как нижнего мира, является повесть-сказка "Путешествие в лес" Ремизовой. Ее почти безымянные герои (Нок. Брак - не имена-символы, а, скорее, просто знаки) удаляются в лес. чтобы погибнуть там и воскреснуть после игры в карты со зловещей старухой (смерть-игра еще одна устойчивая пара), но воскреснуть безвыходно, вновь попасть в первую фазу того же заикленного, закольцованного времени. *Сад*, пространство не столько окультуренное, сколько плодоносящее, кажется в этом смысле женственной и безопасней - он, как и вода, является призрачным убежищем от невыносимого настоящего, как, скажем, для героини (опять же безымянной) рассказа Габриэлян "В саду".

### Население

Нижний мир. как ему и положено, заселяется безымянными тенями. Или метаморфирующими монстрами - ибо никакой жестко фиксированной формы в нижнем мире тоже нет. Например, у младенца в рассказе Фоменко "Буйволенок" "вяленькое, как черепашня лапка, шершавое телячье копытце". - Ну, что вы так волнуетесь? - говорит героине акушерка. - Оно у него дня через три отпадет... Вы и вправду такая наивная? Не знаете, где находитесь?"

Но самую, пожалуй, показательную метаморфозу претерпевает в "новой прозе" мужское начало. Если в неживом, формализованном мире "Абстиненток" [Соколова] мужчина еще был в силе, в сговоре с системой, то по мере крушения этого мира и торжества хтонических стихий ему стала угрожать опасность уничтожения. Аморфная, уже не гиперструктурированная, а неструктурированная среда отторгает его. Мужчин подводит стремление выстроить систему координат, ориентация на формальные цели - в рушащемся, "плывущем" мире такая установка оказывается заведомо гибельной.

Носит передачи в клинику душевнобольных жена незадачливою ученого, подменившего чисто условную, социальную и оттого фиктивную цель не менее фиктивным бредом ревности: «А самописец опять выводил: "Изменяет!" С кем? - бросался он к экрану, а там только частые зигзаги: то ли спектрометр ломается, то ли имя такое гадкое, что его и прибор не терпит» (О. Постникова "Диссертация").

"Перемололи в свалке" талантливому поэту Кима, тщетно пытавшегося "заговорить звериное в человеке" (О. Татарина "Сонеты к Орфею"). И вновь носит передачи в дом скорби его жена, беспомощная в своем провидении визионерка Аллочка. Сходит сума безымянный "любимый" в "Песне Песней" Василенко. И бред у него вполне советский: "Он жил в коммуналке и боялся, что его подслушивают... Он сдавленно отвечал: трубки в каждой комнате многоквартирного дома, у каждого жильца. Они, эти трубки, заползают под подушки, в ванны и унитазы. И, пока я объясняюсь в любви - каждый жилец, от младенца до седовласого кагебешника слышит меня, подслушивает и смеется, да, смеется!". Но если Мужчина оказался сначала жертвой системы, потом посредником между мирами "дневным" и "ночным" (в повести Садур), то в рассказах Фоменко он и вовсе "деформирован", "развоплочен", превращен то в "быкоголового идола высотой не более пяти сантиметров" ("Буйволенок"), то в столь же миниатюрную резиновую куклу, "всю перепачканную лаком для ногтей" ("Акула"). Его можно "поставить... на книжную полку... а на ночь брать в постель и, засыпая, прижимать к щеке". Больше он, в сущности, ни на что не годен.

Тайна рождения отчуждается от мужской половины человечества - в этом мире вполне можно забеременеть и от тополиного семени (Василенко "Тополь, дочь тополя"). Но родить, кажется, еще способна только эта умственно отсталая девочка из рассказа Василенко: в нижнем мире аборт практикуется гораздо чаще, чем рождение, что, впрочем, вполне укладывается в схему (один из рассказов Арбатовой так и называется "Аборт от нелюбимого"). В сущности, *живых* детей в этом мире быть не должно, не может быть; по меткому наблюдению Габриэлян, "...если ребенку-таки удастся каким-то чудом проскользнуть в этот мир... то чуткая сомнамбула мать, ощущая смутную угрозу целостности своего фантомного существования, самым изощренным образом пытается заманить свое дитя обратно в утробу" (Габриэлян, 1993]. Как, скажем, в той же "Акуле" Фоменко: "Вот и теперь, пребывая в своей, как сказать, первичной сути, стою на песке и упрямо пытаюсь завлечь дитя в опасную воду опять-таки в угоду пространству, хотя втайне догадываюсь, что пропустить через себя весь Океан невыносимо, сколько ни ныряй".

Женщины тоже вполне годятся на роль чудовищ. Причем, в отличие от мужской половины человечества, чудовищ активных. «Я люблю тебя. - тихо и членораздельно произнесла она и начала разрастаться. Он хотел крикнуть ей: "Не надо!" ...Но было уже поздно. Волосы ее вздыбились и зашевелились... Лицо ее подергивалось, под ними что-то тяжело ворочалось, распирая изнутри ее кожу и расплывшая мышцы .. он от ужаса прикрыл ладонями лицо» (Габриэлян "Тихие праздники").

Женщина сводится к своей первичной сути, становится Медузой-Горгоной, которая есть аллегория женского полового органа [Парамонов]. В сущности, этим перевоплощением в хищницу, в "Черную вдову" можно объяснить и все чудовищные метаморфозы, происходящие с героинями Садур и Петрушевской, обитающими в том же "хтонизированном", ненадежном пространстве городской жилищной советского образца.

Форма - прерогатива срединного мира. В нижнем мире формы нет. Возможно, отсюда берут свое начало и чисто внешние признаки новой женской прозы" - ее аморфность, бессюжетность, неструктурированность. "Новая женская проза" демонстративно пренебрегает любого рода социальной функцией, ее герои не вписаны ни в какую структуру, у них нет ни прошлого, ни будущего - только "здесь и сейчас", они совершают немотивированные, алогичные действия под влиянием не столько созидательных, сколько разрушительных импульсов: "И, слабо всхлипнув, я бросаюсь

к нему навстречу и бью, бью, бью в это ненавистное, крысиное, еще более помученшее от удивления и ужаса лицо..." (Габриэлян "Квартира"). Пытается толкнуть жену под проезжающий автомобиль "оборотень" Кирилл в рассказе Фоменко "Буйволенок". Ни с того ни с сего изводит ребенка героини, оборачиваясь ведьмой, "любимая подруга юности Елена" в рассказе Садур "Шелковистые волосы".

\* \* \*

Традиционные критерии, навязшие в зубах еще со школы. — фабула, завязка, кульминация, развязка - к такой прозе неприменимы. Но даже попытки найти, вычленив в ней некий психологизм - во всяком случае, на уровне логики - занятие бесполезное. Похоже, мы имеем дело с той загадочной разновидностью творчества, которая, по Юнгу, принадлежит не к психологическому, но к визионерскому типу - произведения, в которых материал "происходит как бы из бездн дочеловеческих веков... некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность" [Юнг, 1991].

Итак, если "новая женская проза", по словам Савкиной, задалась целью "вырваться из исторического времени, сжимающего женщину в своих немилосердных объятиях" при помощи "погружения в стихию доисторических, архаических, древних представлений, мистических прозрений" [Савкина], то авторы эту задачу выполнили. Прежний мир (или миф) разрушен до основания - причем рухнули не только "созданные классикой мифы о мужественности и женственности" [Савкина], но и все стереотипы былой клишированной идеологии. Мифопоэтическое сознание вернулось к первооснове, к хаосу, к мировому яйцу, из которого впоследствии (будем надеяться) возродится новый Космос.

"Дочеловеческое", "темное" начало торжествует... Но, пожалуй, именно в этом и кроется главная опасность. "Человеческое", каким бы оно ни было, требует не разрушения, но созидания, структурированности, расстановки координат, в том числе и этических. Чисто условные, такие системы все же являются залогом сохранения рассудка как социума, так и отдельной личности.

Наблюдения критика П. Басинского, обращенные к одному из первых сборников "новой женской прозы" "Не помнящая зла" ("Женская душа наедине с собой - это область абсурда. Либо - психиатрии") [Басинский, 1991], на деле не столь уж несправедливы. Другое дело, что любая душа, оставшись наедине только с собой, начинает осваивать печальную географию этой области. Косвенным подтверждением тому может служить и наличие подобных разрушительных тенденций (в частности появление "ночной", "хтонической" символики) у авторов-мужчин, которых никак уж не упрекнешь в "феминности" - скажем, в ранних страшилках Ю. Мамлеева, В. Пелевина или В. Сорокина [Галина, 1997].

Недаром М. Липовецкий, анализируя творчество последнего, говорит об "онтологическом тупике" прозы Сорокина, для которой "ритуал инкорпорации с хаосом... оборачивается немотой" [Липовецкий, 1997]. Наступает распад, причем распад, не обещающий катарсиса. В сущности, патология гораздо беднее нормы; но "совместительность" раз за разом демонстрировала нам такие классические примеры паранойи, раздвоения личности, маниакально-депрессивного психоза, а под конец и прогрессирующего старческого слабоумия системы, что области нормы нам еще только предстоит осваивать.

"Новая женская проза", претендуя на разрушение доминирующего маскулинного мифа (в частности "о женщине и женственности"), становится лишь частью "новой литературы", разрушающей мифологические представления о "социалистической норме". И у разрушения оказалось женское лицо. Мужчинам, чтобы разрушить миф, пришлось натянуть на себя женскую маску. Оттого их рационально-иррациональные конструкции, хотя и производят порой шоковое впечатление, выглядят несколько искусственно. Женщина - напротив, пожалуй, впервые почувствовала себя в измен-



чивой стихии вполне естественно. Как рыба в воде... Сравнение в данном контексте вполне симптоматичное. В традиционном переходном обряде, пишет М. Элиаде, происходит "символическое возвращение в Хаос. Для того чтобы быть созданным заново, старое сначала должно быть уничтожено" [Eliade. 1958]. Увы, вполне возможно, что на расчищенной стройплощадке воздвигнется не столько блистательный дворец нового Золотого века, сколько всего-навсего типовое здание коммерческой литературы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Басинский П.* Позабывшие добро // Литературная газета. 1991. 20 февраля.
- Габриэлян Н.* Взгляд на женскую прозу // Преображение (русский феминистический\* журнал). Вып. 1993.
- Галина М.* Литература ночного зрения (Малая проза как разрушитель мифологической системы) // Вопросы литературы. 1997. Сентябрь-октябрь.
- Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993.
- Липовецкий М.* Театр жестокости Владимира Сорокина // Стрелец. 1997. № 1 (79).
- Парамонов Б.* Конец стиля. М., 1997.
- Савкина И.* Говори, Мария! (заметки о современной русской женской прозе) // Преображение (русский феминистический журнал). Вып. 1996.
- Соколова О.* Абстинентки или трах земной. От составителя или составительницы // Абстинентки, Гуманитарный фонд им. А.С. Пушкина. М., 1991.
- Топоров В.* Несколько слов о книге к будущему ее читателю // *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993.
- Юнг К.Г.* Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
- Eliade M.* Birth and Rebirth: The Religious Meaning of Initiation in Human Culture. New York, 1958.

© М. Галина, 2001

---

\* **Первый** номер журнала "Преображение" носит подзаголовок "феминистический", последующие - "феминистский".