

УДК 821.161.1.09-2

"ПРАКТИКИ БОЛИ" И ПОСТСОВЕТСКИЕ ФЕМИНИСТСКИЕ СТРАТЕГИИ В ДРАМАТУРГИИ М.АРБАТОВОЙ ("УРАВНЕНИЕ С ДВУМЯ ИЗВЕСТНЫМИ", "ВЗЯТИЕ БАСТИЛИИ")

© Л.С.Кислова

В статье рассматриваются пьесы М.Арбатовой, синтезирующие постсоветские феминистские стратегии и западную модель феминизма.

Ключевые слова: гендерные стереотипы, оппозиция "мужское – женское", телесность, репрезентация, феминизм, маскулинность.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов в русской литературе наступает кардинальный коллективный прорыв: травматический женский субъект обретает голос и становится видимым. Главным открытием в прозе этого периода становится женская телесность. Репрезентация *женского*, таким образом, обретает черты *женского биологического*. Женщина-писательница, по мысли Элен Сиксу, отвергает роль "молчачей" и претендует на "присвоение речи": "Если мы возьмем на себя смелость писать от женщин и для женщин, решимся обрести свою речь, принадлежавшую ранее лишь фаллосу, лишь тогда мы выйдем из темницы символического – то есть – из молчания" [1: 74].

Таким образом, "новая женская проза" конца 1980-х – середины 1990-х годов – это не только эксперимент, осуществляемый в эпоху "парадигматического сдвига", это воплощение насущной потребности женщины заявить о себе, о существовании собственной телесности, биологической принадлежности, подавляемых официальной советской моралью, в которой уравнивание в правах оборачивалось демонстрацией усредненности и культивированием бесполости.

В отличие от западных феминистки позднесоветского и постсоветского призыва не претендуют на мужские роли и не стремятся к освоению традиционно мужского пространства, а напротив, заявляют о существовании специфического женского пространства, в которое автоматически вторгается *мужское* на социальном, идеологическом, физическом, эмоциональном уровнях. *Женское* в этот период противостоит *мужскому* не по традиционным канонам, а в совершенно иной проекции. *Женское* маркирует себя как маргинальное: второстепенное, аутентичное, неадекватное по отношению к нормальному, официальному, правильному *мужскому*: "В позднесоветской и ранней постсоветской женской литературе осуществляется сознательный идеологический протест ... против симуля-

тивных гендерных статусов и ролей, определяемых государством" [2: 178]. "Новая женская проза" позиционирует женское тело как традиционно униженное, ущербное, подавляемое. Травмированная женская телесность раздражает и шокирует, а подчеркнуто физиологичное, натуралистичное "женское письмо" разрушает все возможные критерии рационального, принятые в тоталитарном советском дискурсе.

Женская литературная группа, созданная в этот период, получает название "Новые амазонки": ""Новые амазонки", говоря о себе как о больных, травмированных, репрессированных, осуществляют прорыв в **Символический** порядок (где женское подвергается симуляции со стороны властных культурных структур) **подлинно-го семиотического женского** (отвратительного, в терминологии Ю.Кристеовой)" [3: 86]. Женские стратегии письма, объективированные в позднесоветской и постсоветской литературе, принято называть "практиками женской травмы" или "практиками боли". Писательницы открыто говорят о теле женщины и определяют *женское* как гендерное *Другое*, альтернативное *мужскому*. Таким образом, оппозиция "мужское – женское" становится ключевым художественным компонентом в "новой женской прозе" конца 1980-х – середины 1990-х годов.

В этот период выходит в свет несколько сборников женских текстов: "Женская логика" (1989), "Не помнящие зла" (1990), "Чистенькая жизнь" (1990), "Новые амазонки" (1991), "Абстинентки" (1991), "Чего хочет женщина" (1993), "Жена, которая умела летать" (1993), "Русская душа" (1995) и др., в предисловиях к которым писательницы манифестируют свою творческую позицию, основанную на значимости пола. Успешность концепции "новой женской прозы" как литературной стратегии в настоящее время, безусловно, очевидна, поскольку "уже к середине 1990-х годов и критика ушла от споров о праве "новой женской прозы" на существование – та

утвердила себя явочным порядком настолько, что стала не только привычным и заметным фактом литературного процесса, но вошла и в литературный, и даже в академический контекст" [3: 76].

В первых сборниках "Новых амазонок" публиковались такие писательницы, как Светлана Василенко, Лариса Ванеева, Ольга Татарина, Ирина Полянская, Нина Горланова, Татьяна Тайганова, Татьяна Набатникова, Елена Тарасова, Марина Палей, Нина Садур, Валерия Нарбикова. Одной из ключевых тенденций женской самоидентификации в творчестве "Новых амазонок" становится утверждение *женского* через художественные практики (писательство). В прозе "Новых амазонок" рассматривается феномен женской агрессии под нетрадиционным углом зрения и объективируется выход феминной ментальности из приватной сферы вынужденного андеграунда: "Опыт репрезентации женской телесности, который провозглашает западная феминистская теория в виде знаменитого *jouissance feminine* ("женского удовольствия / наслаждения"), реализован в российской "новой женской прозе" в перевернутом виде – через дискурсивную практику боли. Бунтующее женское. Я "новой женской прозы" высказывает себя в истерических срывах, криках, дискурсе болезни" [3: 88]. Настаивая на аутентичности, маргинальности *женского*, "новые амазонки" таким образом создают нетрадиционную постсоветскую модель феминизма.

Ситуация в драматургии в этот период была несколько иной: единственным драматургом, работающим в русле новой феминистской идеи становится Мария Арбатова ("Уравнение с двумя известными" (1982); "Алексеев и тени" (1984); "Виктория Васильева глазами посторонних" (1985); "Сны на берегу Днепра" (1987), "Семинар у моря" (1989), "Взятие Бастилии" (1994), "По дороге к себе" (1992) и др.). Героини М.Арбатовой амбивалентны: телесны и духовны, в них присутствует и темное, стихийное начало, и светлое, чистое, возвышенное, одновременно. Они разрушают свою жизнь, но в то же время словно повсеместно конструируют новую. Женская разрушительная сила, сопряженная с созидательной энергетикой, живет в героинях М.Арбатовой. Такого рода динамика *женского*, заявленная в прозе и драматургии конца 1980-х – середины 1990-х годов, является воплощением новых гендерных стратегий в позднесоветском и постсоветском литературном дискурсе.

В пьесе "Уравнение с двумя известными" намеренно явлена шокирующая женская телесность. Героиня (Она) – врач, акушер-гинеколог,

привыкшая к неприглядным будням родильного дома, спокойно воспринимает реальность, вызывающую ужас у ее бывшего возлюбленного. Однако Она признает, что достаточно давно утратила ощущение женского в себе, заплатив собственной идентичностью за счастье быть на своем месте: "Она. <...> А я не ощущаю себя женщиной. Когда я не вижу себя в зеркале, я ощущаю себя броневиком как минимум. Зеркало меня одергивает, но ненадолго" [4: 152].

Героиня, будучи по сути еще ребенком, проходит через испытания советской женской медициной, безжалостно и подробно рассказывает своему спутнику о том, что с ней произошло, пробуждая в нем запоздалое чувство вины. В культовой пьесе М.Арбатовой *женское* становится основной темой для обсуждения героини и героя. Мирный диалог мужчины и женщины постепенно перерастает в жесткий идеологический спор двух непримиримых оппонентов: "Человек становится взрослым, когда полностью осознает разницу между мужчиной и женщиной. Большинство людей так и не становятся взрослыми" [4: 123].

Телесное усилено, сгущено в пьесе, но именно через взаимодействие со своим телом, через ощущение своего тела происходит самоидентификация героини. Пережитые в юности сильнейшие физические и глубокие нравственные потрясения заставляют ее изменить свою жизнь, отформатировать собственное мировоззрение и научиться по-новому воспринимать окружающую действительность. Превратившись из романтического ребенка в прагматичную, жесткую, лишенную иллюзий акулу, героиня и через пятнадцать лет не готова простить героя: "Ее голос. Мне не хватит всей жизни, чтобы забыть и простить тот кошмар и позор, который мне пришлось вынести, благодаря тебе. К счастью, это кончилось, и лучшее, что ты можешь сделать для меня, это никогда больше не появляться в моей жизни" [4: 126]. В драме "Уравнение с двумя известными" идеологические феминные установки близки эстетике "Новых амазонок": поступки героини пьесы связаны с постепенным пробуждением ее сознания именно через маргинализованное *женское*.

Однако, несмотря на соприкосновение с "практиками боли", героини М.Арбатовой позиционируют себя как победительницы. В пьесе "Взятие Бастилии" оппозиция "мужское – женское" становится ключевой, поскольку все события показаны сквозь призму противоположных гендерных концепций. Главная партия разворачивается в основном между героинями пьесы, являющими собой два совершенно различных

типа феминизма: западный и российский. У каждой героини своя логика игры, своя стратегия успеха и различные представления о свободе: "Лиля. Существует три стадии свободы: свобода "от чего-то", свобода "для чего-то" и свобода "как подавление окружающего". Я хочу жить на стадии "свобода для"" [5: 634].

Ева и Лиля выстраивают шахматную партию, в которой мужчины являются лишь рядовыми фигурами, а каждая героиня претендует на статус королевы. Обе комбинации, белая и черная, на самом деле только эксперимент, попытка игроков продемонстрировать друг другу свою гендерную политику, при этом их феминистские взгляды отчетливо противоположны. Лиля играет с Георгием и Аликом в вечную языческую игру, называемую "русским феминизмом" ("Ева. Лилин феминизм – это языческие игры" [5: 651]), а Ева последовательно отстаивает абсолютную независимость и полную свободу выбора ("Ева. <...> Я умею любить себя, я долго этому училась и должна вызывать раздражение у того, кто в этом безграмотен" [5: 653]).

Ева, демонстрирующая западную модель феминизма, прагматична, расчетлива, несентиментальна. Отношения героини с мужчинами строятся по определенным правилам: она предлагает свои условия и не позволяет мужскому эгоцентризму распространяться далее ею же установленных границ. Лиля, напротив, воплощает совершенно иной женский тип: "Ева. <...> Она гетера, Афродита, сеющая вокруг себя беспорядок и чувственность. Ее идеал – независимость от одного мужчины ради зависимости от нескольких. Это не есть феминизм, это есть сексизм, обращенный против мужчины" [5: 651]. В Лиле гармонично уживаются безжалостность и сентиментальность, стремление к свободе и мечта о великой любви. В отличие от Евы, предпочитающей белый цвет, Лиля, выбравшая черный, опасна и непредсказуема. Лилит заставляет своих возлюбленных испытывать чувство вины, ее жестокое обаяние обезоруживает и поработывает. Мужчина, осмелившийся ее полюбить, становится уязвимым, как в период царствования Черной Луны.

Отношения обеих героинь с мужчинами не сводятся лишь к идеологическому противостоянию, а неразрывно связаны с телесностью как неотъемлемым атрибутом полоролевого взаимодействия. Пытаясь отстаивать пространство личной свободы, Лиля и Ева при этом тянутся к мужскому началу, их по-своему привлекает грубая естественная поэзия тела. Герои-мужчины потрясенно наблюдают за тем, как женщины выбирают их одежды, рассматривают их маски и

осваивают их роли. Побеждая мужчину на его исконной территории, женщина самоутверждается, стремясь присвоить себе традиционные мужские функции и взгляды на интимные отношения. Эротическая инициатива и сексуальная раскрепощенность для каждой героини пьесы М.Арбатовой – своеобразная возможность ощутить собственную значимость и декларировать личные приоритеты. Стремление по-новому сформулировать некие законы отношения полов – особый феминистский прием, успешно используемый и Евой, и Лилей для самоидентификации и утверждения победы *женского*. Игра героинь М.Арбатовой на традиционно мужском поле, по существу, искусственна, все ходы в ней просчитаны, однако именно эта определенность и обладает удивительной притягательностью.

Героини пьесы М.Арбатовой настолько духовно близки, что каждая из них, глядя на другую, видит слегка искаженное собственное отражение. Ева и Лилит (Черная Луна), словно две первые женщины во Вселенной, встретившись в тихом, уединенном месте, создают свой альтернативный сценарий земной жизни, в который гармонично вписывается и образ Змея-искусителя (Георгий), и образ первого на земле мужчины, по-своему любимого обеими (Алик).

Два условных действия в драме "Взятие Бастилии" фабульно дублируются, персонажи, словно преломляясь сквозь зеркальную призму, повторяют поступки и реплики друг друга ("История повторяется дважды: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса" [5: 647]). Представленные в различных проекциях сюжеты являются собой вариации на заданную тему и демонстрируют два возможных сценария развития личных отношений и два предполагаемых финала. Таким образом, традиционный шахматный поединок постепенно перерастает в ролевою игру, проводимую в заданном квадрате. Наличие четких ролевых установок и придает происходящему стойкий эффект нереальности. Шахматная игра позволяет на время оказаться в другой, гармоничной действительности, где можно легко исправить допущенные ошибки и вернуть утраченные чувства. Здесь белое и черное меняются местами, появляется призрачная возможность претендовать на королевский статус в пределах своего поля, а тот или иной поступок, даже самый нелепый, воспринимается как этап сложной комбинации.

Интеллектуальному шахматному поединку в пьесе М.Арбатовой "Взятие Бастилии" присущ и фактор случайного, свойственный, как правило, играм азартным. У каждого героя пьесы своя Бастилия, и ее взятие равносильно победе над

собой, а значит, успеху в шахматной партии. Модель игры в шахматы способствует раскрытию индивидуальности каждого из четырех действующих лиц драмы и обнаружению двойственности, противоречивости в характере того или иного персонажа. Рациональная Ева и загадочная Лиля, символизирующая вечную женственность, по-разному смотрят и на любовь. Ева воспринимает любовь как интеллектуальную игру, Лиля – как азартный поединок. Для Евы выигрыш – результат расчета, а для Лили – вмешательство случая.

Черный и белый – принципиально антитетичные цвета, символизирующие противоположные ценности и обладающие особой семантикой, – являются знаковыми в пьесе М.Арбатовой. Стандартная цветовая комбинация шахматной игры, составляющая определенный цветовой код, сопряжена с прямым гендерным противостоянием героев и в то же время наглядно демонстрирует их внутреннюю эмоциональную нестабильность. Сочетание черного и белого само по себе конфликтно, но поскольку эти цвета символизируют женское и мужское начала, то постепенно оппозиция "черное – белое" в пьесе перерастает в оппозицию "женское – мужское", и создается новый модус взаимоотношений персонажей. Контрастная символика черно-белой цветовой гаммы обнаруживает не только явные противопоставления в духовной жизни персонажей, но и глубокие мировоззренческие противоречия в восприятии ими окружающей действительности.

В перерывах между шахматными партиями героини появляются в пестрых платьях, что, безусловно, свидетельствует об их готовности к компромиссу. Помимо черно-белого оформления в пьесе присутствует и иная цветовая палитра, но все цвета радуги: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый ("*Каждый охотник желает знать, где сидят фазаны*"), – сопровождают какие-либо нестандартные, непредсказуемые поступки героев. Георгий и Алик, желая произвести впечатление на любимую женщину, стремятся вырваться из черно-белого ограниченного пространства, доказывая свое умение воспринимать все краски и оттенки окружающего мира.

Таким образом, игровое цветовое кодирование в драме М.Арбатовой несет особую смысловую нагрузку и способствует самоидентификации героев в не-игровом пространстве жизни.

Устойчивые принципы участниц шахматного поединка, основанные на игнорировании приписываемых женщине бытовых и общественных поведенческих норм, явлены в пьесе как своеобраз-

ный вызов мужскому шовинизму и абсолютное неприятие тех гендерных масок, которые неустанно навязываются маскулинно-ориентированным социумом. Стремление преодолеть маргинальность статуса женщины, репрезентировать новый образ современной героини, свободной от многочисленных предрассудков и способной сопротивляться тотальному контролю общества, воспринимается персонажами М.Арбатовой как особая миссия, единственное предназначение. Шахматная дуэль связана не столько с принципиальной решимостью доказать что-либо своему оппоненту, сколько с поисками каждой героиней гендерной идентичности и адекватной гендерной маски.

По мысли И.Жеребкиной, "Мария Арбатова расшифровывает формулу постсоветской женской идентификации "я сама" / "я – женщина" в первую очередь через коннотации сексуальности (легализации женского сексуального опыта в женской постсоветской литературе и визуальных художественных практиках, биологического, телесного и т.п., которое предполагается понимать не как нечто второстепенное или запретное, а как "подлинно женское")" [2: 73].

Таким образом, в творчестве М.Арбатовой западная феминистская логика сопряжена и с новыми постсоветскими феминистскими стратегиями, основанными на легализации в художественных текстах "практик женской травмы": "Если в западной культуре феминистская стратегия репрезентации женского была принципиально связана с желанием освобождения от биологического (как функции естественного предназначения женщины в семье и женской репродуктивной сексуальности), то основным репрезентативным жестом позднесоветской и постсоветской женской литературы оказывается также обратный по отношению к западной феминистской теории репрезентативный жест, а именно – репрезентация женского именно как биологического" [2: 179-180].

Нежелание женщины в драматургии М.Арбатовой беспрекословно следовать определенным гендерным установкам может быть истолковано как выход за границы *женского*, как приобретение отчетливо мужских качеств и осознанное погружение в типично мужское поле. Однако образ героини в пьесах Марии Арбатовой, как правило, не воспринимается маркированным по мужскому типу. Ева и Лиля, как и героиня драмы "Уравнение с двумя известными", сообразно избранному имиджу, являются воплощением женственности и сексуальной привлекательности.

Появление нового типа женской литературы связано с постепенным изменением гендерных

ролей в обществе. Репрезентация в культуре исторического гендерного конфликта в эпоху "парадигматического сдвига" обуславливает особый взгляд на природу *женского*. Стремление идентифицировать женское начало в маскулинно-организованном пространстве в результате привело к определенным позитивным изменениям в области гендерных отношений. В современной литературе успешно преодолевается тотальный диктат традиционных маскулинных стандартов, выработанных за долгие годы нормативной эстетикой, пересматриваются привычные полоролевые критерии и выстраивается более сбалансированный гендерный конструкт.

* * * * *

1. Сиксу Э. Хохот Медузы // Гендерные исследования. – 1999. – №3. – С.71-89.
2. Жеребкина И. Гендерные 90-ые, или Фаллоса не существует. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
3. Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков: учеб. пособ. по спецкурсу. – Пермь: ПОНИЦАА, 2007. – 176 с.
4. Арбатова М. Уравнение с двумя известными // Арбатова М. По дороге к себе: пьесы. – М.: Подкова, 1999. – С.111-156.
5. Арбатова М. Взятие Бастилии // Арбатова М. По дороге к себе: пьесы. – М.: Подкова, 1999. – С.633-696.

"PAIN PRACTICE" AND POST-SOVIET FEMINISTIC STRATEGY IN M.ARBATOVA'S DRAMATIC ART (*THE EQUATION WITH TWO KNOWN PERSONS, TAKING OF THE BASTILLE*)

L.S.Kislova

The article deals with M.Arbatova's plays that present the synthesis of the Post-Soviet feministic strategy and the western model of feminism.

Key words: gender stereotypes, opposition "male – female", sexuality, representation, feminism, yang.

* * * * *

Кислова Лариса Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета.

E-mail: lorkis05@mail.ru

Поступила в редакцию 17.05.2011