

мизм здесь имеет явно побочное действие. В анекдоте берется стереотипная жизненная ситуация и «высвечивается достоверность нелепого, реальность невероятного». Анекдот демонстрирует нам «логику странностей и нелепостей быта» [3:152].

«Пожилые записки» — летопись совершенно определенной культурной среды, «литературно пьющего круга». Художественный вымысел оказался попросту ненужным здесь, ибо жизнь этих людей — художников, поэтов (в том числе — и самого автора мемуаров), ученых, простых людей — фантастичней любого вымысла. Механизм воздействия, суггестивности анекдота очень важен для Губермана (как и для Довлатова). Он (анекдот) обосновывает свое творческое право нести всякую нелепицу, но с совершенно серьезным видом, показывая, что все это могло быть (и, возможно, было!) на самом деле. Жизнь у Довлатова и Губермана не печальна, но всегда печальна-смешна. И если корзина с цветами появляется у Довлатова на празднике, значит, недалеко и поминки:

... — Шикарный букет, — говорю.

— Это не букет, — скорбно отвечает Жбанков, — это венок [4:270].

Сравните этот довлатовский диалог с концом предисловия «Пожилых записок» (особенно слова «доктора»: «Потерпите, голубчик, уже немного осталось!..») и вы увидите, насколько родственны по духу эти два писателя, как соотносятся их мироощущение, мировосприятие, мировоззрение. Вспомним предсвадебную историю, случившуюся с автором «Пожилых записок» и описанную им в шестой главе мемуаров, когда он попал в больницу с разбитой головой. А там в это же время находилась другая несчастная «знаменитость» — певец Большого театра, вздумавший похвастаться своими акустическими способностями и получивший за это утюгом (!) по голове (ср. с «Трепанацией черепа» С. Гандлевского). Опираясь на функцию обнажения (десакрализации), Е. Курганов определяет жанр анекдота «как миф о мифе, как миф, разоблачающий миф» [3:187].

«Пожилые записки» состоят из пятнадцати глав (с добавлением «необходимого предисловия» и «ненужного послесловия»), каждая из которых представляет собой эссе. Соответственно жанру, отдельная глава, субъективно окрашенная автором, имеет либо философский («Трактат о разности ума»), либо историко-биографический («Сократ, который был самим собой»; «Кое-что о десятой музе»), либо научно-популярный («Немного об искусстве выживать») характер. Стиль Губермана, как и всякий эссенцистический стиль, «отличается образностью, афористичностью, установкой на разговорную интонацию и лексику» [5:1247].

Примечания:

1. Губерман И.М. Собр. соч. в 3Т. — Екатеринбург, 1999. Т.3
2. Горин Г.И. //Антология Сатиры и Юмора России XX века. — М., 2000. Т.6.
3. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. — СПб., 2001.
4. Довлатов С.Д. Встретились, поговорили. — СПб., 2001.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.

© **Воробьева Н.В.**
г. Пермь

МОЛОДАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА: ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИЧНОСТИ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М. РЫБАКОВОЙ «АННА ГРОМ И ЕЕ ПРИЗРАК»

Женская проза 1990-ых годов стала уже привычным объектом для исследователей, располагающих ее на периферии новой реалистической традиции: где-то на скрещении натурализма и сентиментализма (Н. Лейдерман, А. Немзер, О. Дарк, Ю. Ми-

нералов). Н.Лейдерман и М. Липовецкий относят женскую прозу к «новому сентиментализму» [1:567]. Она — благодаря стихийной, горячей телесности в сращении с архетипическими образами — видится исследователям альтернативой постмодернистскому холодному разумному скепсису.

В 2000-ые годы в литературу пришло новое поколение женщин-авторов (А. Гостева, М.Сазонова, З. Китайцева, Я. Вишневская, К. Букша, Лулу С., М. Рыбакова), ставшее предметом нашего внимания. Что нового привнесла «новая волна» женской прозы в литературу? Продолжит ли женская проза свое существование или новые авторы вообще не позиционируют свое творчество как женское?

Задачей данной статьи стало исследование общего для женской прозы обоих поколений мотива, принципиально важного для понимания поэтики и проблем самоидентификации новой женской прозы: *мотива письма*.

Для женской прозы 1990-ых мотив письма — один из основных. Само утверждение «я пишу» приобретает для Л. Ванеевой, С. Василенко, Н. Садур, В. Нарбиковой, И. Полянской, Е. Тарасовой «характер перформатива: «пишу — значит существую» [2:35], т.е. владею позицией субъекта, *обретаю* свой женский *голос*. Не случайно одна из первых статей о современной женской прозе называлась «Говори, Мария!» [3:62-67].

Женская проза 90-ых именно *прокричала о себе* в таких программных сборниках, как «Не помнящая зла», «Новые амазонки», четко проговорив свои творческие позиции: значимость пола и тела, бессознательного, мифологических проекций, «и — главное — утверждение автора-женщины именно через сферу писательства» [2:32].

Новая женская проза 2000-ых годов разительно отличается по установкам, стилистике от первой волны. Молодых авторов не сдерживают застенки страшного женского быта и не волнуют проблемы значимости пола. Здесь мотив письма приобретает скорее функции самопознания и интеллектуальной игры, опирающейся на современные философские (в том числе и феминистские) теории.

В качестве примера остановимся на материале романа М. Рыбаковой «Анна Гром и ее призрак». Роман впервые опубликован «Дружбой народов» в 1999 году. Роман эпистолярный и основан на фантастическом сюжете: состоит из сорока писем, которые героиня-самоубийца ежедневно отправляет с того света живому возлюбленному, не ответившему ей взаимностью. Повествование разворачивается в течение сорока дней: начиная с третьего дня со смерти Анны (когда, согласно православной традиции, христианская душа отлетает от тела) и заканчиваясь сороковым (когда она обретает свое небытие в мире мертвых). Героиня, рассказывая о себе в этих своеобразных дневниках-письмах и заново проживает свою земную жизнь — жизнь русско-еврейской эмигрантки в Берлине, свою встречу с адресатом своих писем, красивым как бог Аполлон, Ульрихом Вилаговицем — аспирантом, изучающим античность — и одновременно осмысляет свое несуществование (в небытии призрака также происходят значимые события: призрак Анны вместе с таинственным провожатым плывет на корабле в мир мертвых). Классический случай рассказывания о себе оказывается перевернутым: за счет проговаривания жизни появляется возможность осмысления собственной смерти. «Смерть должна быть обдуманной», [4:225] — пишет призрак Анны. Смерть оказывается обдуманной постфактум.

На первый взгляд в романе М. Рыбаковой есть все черты, которые исследователи (М.Абашева, Б. Сатклифф, Н. Габриэлян, И. Слюсарева, П. Басинский и др.) выделяют как наиболее характерные для современной русской женской прозы конца 1980-ых — начала 90-ых годов: телесность, мистичность, комплекс вины, мотив письма. Однако анализ показывает, что эти тенденции в новой женской прозе оказываются гипертрофированными и перевернутыми.

Заявленная женской прозой 90-ых фамильярная близость женщины к миру потустороннему реализована у М. Рыбаковой буквально: женский персонаж в романе — бестелесный призрак, перешедший границу бытия. Уже в самом имени героини —

Анна Гром — оказывается зашифрована жуткая тайна, определившая ее судьбу (морГ, морГанна).

Семантика «письма», писания присутствует в романе во множестве интерпретаций и участвует едва ли не во всех аспектах организации смысла.

Прежде всего, обыгрывается постструктуралистская идея «смерти автора». Субъект письма в романе М. Рыбаковой в прямом смысле является мертвым, поскольку — это призрак. Само местоимение Я здесь ставится под сомнение, ведь субъекта Я (Анны) не существует («Боюсь, что, даже когда я пишу «я», я делаю ошибку», [4:169] — замечает призрак).

Повествование здесь равняется языку, который равняется жизни: «творческий хронотоп» (само бытие) героини-автора совпадает с хронотопом произведения в целом. Как только призрак Анны в 40-й день достигает мира мертвых и выпивает из ручья забвения — повествование заканчивается.

Особенно значимой оказывается в романе и столь популярная у феминисток метафора женского письма как *письма — тела*. Женское тело (даже мертвое) означает как материал для письма. Анне еще при жизни хотелось стать бумагой, по которой скользили бы глаза Виламовица, теперь, со смертью у нее, наконец, появляется возможность стать объектом желания:

«если ты их читаешь, то мой призрак преодолевает призрачность и получает в твоих пальцах некое подобие плоти», [4:233] — пишет она ему. Поскольку тело Анны тлеет, бумага ее писем оказывается сторевшей, рассыпающейся в пальцах «как остатки древних рукописей». Героиня мечтает, что ее труп, «перегнив, превратится во что-нибудь типа дерева, а потом пойдет на книгу» [4:185].

Проза М. Рыбаковой автобиографична — но это история интеллектуальной жизни. Анна так же, как и ее возлюбленный (Виламовиц), изучала при жизни в университете Берлина античную филологию, греческий и латинский языки. М.Рыбакова (внучка Анатолия Рыбаков) сама — магистр искусств, училась на отделении классической филологии МГУ, закончила Фрей университет Берлина и аспирантуру Йельского университета США, преподавала греческий и латынь, историю Древнего Рима. Героиня в ее необычном статусе всезнающего призрака — безусловный двойник автора. И на первый взгляд тенденция, характерная для женской прозы 90-ых, — утверждение *женского Я* именно в письме и вообще в слове (в языке) здесь отчетливо проговаривается: «Но ведь я была! и поэтому пишу тебе» [4:168].

Однако к концу романа (письмо 36) выясняется, что сам «Дорогой Виламовиц» и является автором писем повесившейся Анны. Обвинив себя чужими словами, герой пытается таким образом избавиться от гнетущего его чувства вины (чувства, которое, кстати, традиционно приписывается женскому субъекту). Получается двойной литературный травестизм: мужчина пишет от женского лица, а женщина — от мужского. Письма Анны (написанные Виламовицем) включают и страницы из дневника самого Виламовица, и посмертное письмо бывшего любовника Анна д-ра Зайба, в этих случаях имитируется смена повествовательной инстанции — рассказ уже прямо ведется от лица мужского субъекта с прямой передачей мужских, к примеру, сексуальных ощущений и переживаний.

Женский субъект в женской прозе 2000-ых годов играет своими идентификациями. Он может быть бесполом (как у М. Сазоновой [5:375-387]) или мимикрировать как у М. Рыбаковой. В последнем романе М. Рыбаковой («Братство проигравших» [6:31-86]) герой повествователь — зрелый мужчина, но какой-то странный бисексуальный, чувствующий себя частью своей сестры-близнеца, другой герой, обвиняя себя в смерти жены, одевается ею, женские персонажи в этом романе загадочно исчезают. Автор словно следует знаменитому лакановскому тезису: «Женщины не существуют», преобразованному Хичкоком в популярную голливудскую формулу — «Леди исчезает».

Итак, письма Анны оказываются сочиненными письмами Виламовица, которые в свою очередь является сочиненным эпистолярным романом имплицитного автора. То есть М.Рыбаковой задействована максимальная ситуация отстранения от собственного женского авторского голоса.

Здесь актуализируется даже не голос, а именно «письмо», над которым рефлексивно рефлексирует другое «письмо».

Авторы молодой женской прозы активно практикуют различного рода стилистические эксперименты: стилизации под дневники, письма, автобиографии, сказ (к примеру, роман Лулу С. «Великолепная Лу» [7] — своеобразный дневник девочки-тинейджера).

Используя метафору Деррида, можно сказать. Что женская проза 90-ых годов культивирует *голос*, а новая — *письмо*. Письмо прежде всего как рефлексивный акт.

Женская проза «новой волны» сугубо рефлексивна и даже теоретична. Роман М.Рыбаковой с его прямыми отсылками к Ницше, Хайдеггеру, Лакану, Деррида далеко не философско-романтическая лирика о любви, как считает Андрей Арьев [8:1-10], а нечто среднее между пародией и конспектом научных трактатов.

Так, отношения мужского и женского в романе прописаны словно бы точно по Лакану: взаимозаменяемы¹. Недаром герои упоминают имя Лакана в споре о любви.

Н. Григорьева [10] считает, что роман Рыбаковой пародия и на ницшеанскую версию мифа об Ариадне, Ариадне-Аниме, брошенной Тезеем-Аполлоном, (который победил Быка-Диониса), и повесившейся на своей знаменитой нити, и на «Le Carte Postale» Жака Деррида. Как и в «Le Carte Postale» в романе присутствует односторонняя любовная переписка, начинающаяся цифрой «3», «вклинивающийся в реальность мотив почты», «отсутствия, достигающее присутствия», «сгинувший автор».

То есть роман М. Рыбаковой интертекстуально отсылает даже не к художественным текстам (хотя есть явные параллели и с житийной литературой и с прозой Набокова: экзистенциальное осмысление смерти, шифровки: на страницах романа появляется и некая Маша Р., чей «дед был известным в России писателем» [4:368]), а к метатекстам, научному дискурсу.

Подобные интеллектуальные упражнения вполне характерны для женской прозы «новой волны». Настал момент философских споров, проблематизации самого опыта писания. Новое поколение авторов-женщин уже не стремится позиционировать себя именно как женское, не заиклено на утверждении собственно женского писательского голоса, тела и быта. Напротив, словно пытается освободиться от выделенных критиками и самими писательницами основных концептов женского творчества, которые превращаются уже в своеобразную формулу женского текста.

Примечания:

1. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950 — 1990-е годы. — М., 2003, Т.2.
2. Абашева М. П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). — Пермь., 2001.

¹ Преодолев фрейдовский бинаризм в понимании гендерных структур женской и мужской идентичности, Лакан рассматривает гендерные идентичности по критериям желания, делая их «взаимозаменяемыми» и многомерными. Субъективность конституируется по отношению к фаллосу как символу власти, центральному означаемому: маскулинная позиция обладает фаллосом (имеет), феминная позиция является (есть) фаллос для мужчины. Мужская позиция в данном случае не является привилегированной. Чтобы утвердить себя как фаллос, мужчине необходим другой / женщина, испытывающий нехватку и желание того, чем мужской субъект сам не обладает, т.е. лишь став объектом желания для женщины, мужчина получает фаллический статус. Женщина (которой не существует по Лакану) может быть фаллосом только в процедурах желания, используя стратегии маскарада и соблазнения, женщина создает иллюзию и в тоже время теряет собственную субъективность в качестве объекта чужого желания [9].

3. Савкина И. Л. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение. 1996. № 4.
4. Рыбакова М. А. Анна Гром и ее призрак // Рыбакова М. Тайна. — Екатеринбург, 2001.
5. Ерофеев В. В. Время рожать: Сборник. — М., 2001.
6. Рыбакова М. А. Братство проигравших // Звезда. 2004. № 5.
7. Дулу С. Великолепная Лу. — СПб., 2002.
8. Арьев А. Неутаимая тайна // Рыбакова М. Тайна. — Екатеринбург, 2001.
9. Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. — М., 1997.
10. Григорьева Н. Мария Рыбакова. Анна Гром и ее призрак // www.guelman.ru

© Гордович К.Д.
г. Санкт-Петербург

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

В разные периоды разговор о реализме то сводился к выяснению причин кризиса, то к обнаружению связи реализма и модернизма. Направления и течения модернизма за прошедшее столетие не раз сменяли друг друга. Может быть, главная особенность реалистической литературы в том, что она вбирает в себя опыт, приемы всех других направлений, но остается неизменной в главном, в целевой установке писателей. Для писателей-реалистов главной является задача художественного постижения окружающего мира и человека в нем, тогда как модернисты всех поколений ориентированы прежде всего на свои тексты, на демонстрацию приемов, обнаружение возможностей слова.

Анализ современного литературного процесса показывает активное взаимодействие реализма и постмодернизма в использовании художественных приемов: цитирование чужих текстов, смещение и смешение времени действия, включение элементов фантастики, откровенная игра с читателем, пародирование известных произведений и жизненных реалий.

Вместе с тем, ряд принципов свойственен именно реалистической прозе: осмысление времени в конкретных проявлениях, как правило, с философской основой образов. На мой взгляд, именно реалистические символы времени и герои времени созданы такими разными писателями, как В. Маканин («антилидер», «человек свиты», «общага»), В. Сорокиным («очередь»), А. Слаповским («адапатор»). Среди особенно характерных приемов назову несколько: диалог с читателем, который начинается с обозначения жанра; обсуждение в тексте различных аспектов формы; в повествование включаются не просто цитаты из чужих и своих произведений, но организован открытый или замаскированный полемический диалог с этими текстами; автор сознательно разрушает цельность восприятия повествования, не дает возможности забыть, что это литература, а не «кусочек жизни».

Попытаемся на нескольких примерах показать, как реализуются названные принципы и приемы. Возьмем итоговый и уже осмысленный критикой роман В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» и новые произведения Н. Рубановой «Люди сверху, люди снизу» и А. Слаповского «Качество жизни».

Как реалист Маканин в своем романе воссоздает многоплановую картину жизни, типы «героев времени». Но при этом его интересует не социальная психология и политическая конкретика, а «метафизика жизни» [1:200-212]. Важно выявить не отдельные приемы (как бы часты и выразительны они ни были), а именно принципы изображения. Одним из таких принципов является характеристика героев через место их обитания. Главный герой романа (он же автор записок) подчеркивает художе-