

## ДОСВІД СВДЧЕННЯ ТА ОНТОЛОГІЯ КАТАСТРОФИ: БОЖЕВІЛЬНІ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ

На матеріалі сучасної російської жіночої прози – творів С. Василенко, С. Купряшиної, А. Афанасьєвої – розглянута специфіка репрезентацій жіночої суб'єктності як жіночого досвіду в надособистісній сфері. Щодо відповідних репрезентацій жіночого досвіду важливим виявився зв'язок екзистенції та трансценденції, зумовлений необхідністю акумулювати жінкою-авторкою, жінкою-героїнею, жінкою-читачкою “параметри” існування, які з тих чи тих причин гендеризований суб'єкт вважає невідчужуваними. Безумство на тематично-ідейному рівні жіночої прози значуще насамперед як проекції. Проекції божевілья корелюють зі впевненістю в тому, що перебіги досвідів, пов'язаних зі свідченням, можуть, і зрештою мусять, радикально відхилитися один від одного. Безумство, співвідносне з надособистісною сферою, належить до галузі інтенсивної проблематизації жіночої прози.

*Ключові слова:* жіноча проза, російська література, божевілья, жіночий суб'єкт, досвід.

*Hanna Uliura. The experience of testimony and the ontology of disaster: madwomen in contemporary Russian women's prose*

On the basis of contemporary Russian women's prose, such as the works by S. Vasilenko, S. Kupriashyna and A. Afanasyeva, the paper analyzes the specifics of women's subjectivity representations as women's experience in transpersonal sphere. Among other things, it deals with the forms in which, with regard to corresponding structures of narrativized experience, the link between existence and transcendence appears to be significant, being stipulated by the necessity of the authoress, heroine and readeress to accumulate the “parameters” of life which the genderized subject considers to be indispensable. At the motivic and ideological level of women's prose, the madness topos is mostly realized in form of projection. Projections of madness correlate with the certitude that the peripeteias of experiences related to testimony and evidence must drastically differ from each other. Madness, implicitly correlated with transpersonal sphere, thus belongs to the field of intensive problematization of women's prose.

*Key words:* women's prose, Russian literature, madness, female subject, experience.

Обґрунтовуючи категорію “інтерпасивність”, Славою Жижек звертає увагу на психоаналітичну модель бажання посередництвом Іншого та поширює це бажання на будь-яку психологічну активність посередництвом Іншого – зокрема: жах, подивування, занепокоєння. Роль безумця, що акумулює родинні витіснені травми, у так викривленому інтерсуб'єктивному зв'язку постає як типовий засіб опосередкованої дії. “Хіба коли група створює божевільного, вона не переносить на нього потребу пасивного переживання страждань, яке пов'яже всіх його членів?” [7, 20], – запитує С. Жижек. Першопочаткову відповідь на це питання в галузі жіночих літературних практик надали Сандра Гілберт і Сюзен Губер, назвавши свою працю про авторів-жінок “Божевільна на горищі” й так означивши водночас і механізм елімінації жіночого з культури, і руйнівний потенціал істеричних за своєю природою імітативних стратегій жіночого письма. Ототожнюючи безумство із жіночністю, ми автоматично – услід за Гілберт, Губар і Елейн Шовалтер [14] та за підтримки відповідних концепцій Джудіт Батлер та Люс Ірігарей – переміщаємо не-розумне в реєстр маскараду жіночності. Фемінність, сконструйована як маска, – це маневр, що дає жінці змогу приховати домагання суб'єктної позиції, натомість безумство в контексті фемінної альтернативи, яке принагідно постає механізмом кари за “невідповідну” поведінку, далєбі виявляється однією зі стратегій суб'єктивізації. Божевілья й безумець за такого підходу не позбавлені своїх “компенсаторних” щодо тривоги культури ознак: божевільний несе загрозу й викликає насмішку водночас. Жіночий маскарад такого кшталту постає водночас підкоренням (адже виробляє фемінність як таку) і спротивом (адже фемінність, власне, виробляється). І отже, до прикладу, стає можливим, аналізуючи “літературне” божевілья (у функції метафори), говорити про “набір поверхових штампів із

характерним розподілом на “чоловіче” і “жіноче” безумство” [5, 35], в якому на частку чоловічого персонажа припадає “екстатичне марення провидця або творця” [5, 37], а жіночого – клінічні ознаки психічної хвороби. У такий спосіб божевілля надійно стверджене у функції жіночого афекту.

Варто припустити, що означені тенденції відбиваються в сучасних російських літературних практиках та, відповідно, літературні практики продукують такого кшталту підходи до “жіночого безумства”, і не помилитися в такому припущенні. Актуалізується насамперед питання про методи цього виробництва. Так, Світлана Василенко створює цикл коротких оповідань наголошено притчової модальності й називає його “Дурацькі оповідання”. Безумство як клініка – не тема цього твору Василенко, натомість не-розумство послідовно постає тут як дискурс, що продукує сміх, отримуючи водночас відтерміновану перевагу дискурсу, пов’язаного з розривом.

Процитую кілька надкоротких оповідань для наочності. “Стіл”: “Народилася людина столом. На ньому обідають, білизну прасують, дітей сповивають, гроби час від часу ставлять. Стіл стояв-стояв, терпів-терпів, аж раптом як закричить: Я НЕ СТИЛ! – кричить, – Я – ЛЮДИНА!” [3, 317]. “Свічечка”: “Народилася людина свічечкою. Горіла, горіла – аж раптом – як заплаче!” [3, 321]. “Чоловік і дружина”: “– Йди-но сюди, тут – Йди-но сюди, тут так добре: так добре ТУТ СОНЦЕ! ТУТ ТІНЬ!” [3, 315].

Акцентована ОБЕРІУтівська стилістика короткої прози “Дурацьких оповідань” – це вказівка на “озвучений” абсурд такого стибу, притаманний прозі, скажімо, Даниїла Хармса, тобто як суворо структурована (бодай на рівні інверсії) за допомогою концептів “норма–ненормальність” система. Такий тип абсурдності надкороткої прози циклу означає, зокрема, вихід за кордони комунікації, обмеженої світом об’єктів. Варто принагідно звернути увагу на вислів “аж раптом”, наявний чи не в кожному оповіданні циклу (що бачимо вже з наведених прикладів). Ця лексема у Василенко повідомляє не лише про очевидну раптовість наступної дії, а й почасти про випадковість дії та сукупну одночасність умов щодо дій [4]: “до” і “після” водночас – єдина нечленована структура. Вислів “аж раптом” у значенні “спонтанно” реалізований у циклі творів у контексті, в якому зв’язок між попередньою подією й наступною послаблений (у семантичному плані); як наслідок – подія, що відбувається, неочікувана для “невтаємниченого” реципієнта-спостерігача (питання про котрого, зокрема, так актуалізовано). “Абсурдність” подій у “Дурацьких оповіданнях” трактована засобами “буденної свідомості”; і лапки в обох випадках необхідні, адже зрештою йдеться про ірраціональність та раціональність того самого не-розумного. Факт даного означування (вислів “аж раптом” має такий же інтерпретативний потенціал, як, скажімо, заголовки оповідань або заголовок циклу загалом) начебто “пояснює” й сам твір; уже не постає питання, чому події відбуваються так, а не інакше. Буденна свідомість, стикаючись із чимось нераціональним, відчуває травматичну потребу директивно й у межах “простих смислів” означити незрозуміле. Дурість у творі Василенко і прямо звучить, і все пояснює – отже, спантелечений спостерігач заспокоює (звучить, пояснює, заспокоює щодо, скажімо так, суб’єкта гносеологічного). Не-розумне в тому вигляді, в якому до нього звертається Василенко, виконує функцію збирання й утримання світу (художнього і свідомісного) у цілісності, і зрештою саме воно надає світові характер буття.

За відсутності ад’єктива “дурацькі” в назві твору текст сприймався б інакше, це досить очевидно. І тут важливо, що попри діалогічну форму більшості оповідань циклу, “Дурацькі оповідання” С. Василенко тому й “дурацькі” (незрозумілі), що скеровані на “комфортну зону” само-рефлексії. Під сумнів

тут поставлено один із параметрів розумного: переважне сприйняття чужого або іншого Я перед сприйняттям Я власного. Адресат циклу – тотожня Така-Сама, комунікативна ситуація її твору ґрунтується на контакті жінок за відсутності чоловіків – на місці, в якому може утворитися жіноча мова, що (якщо) відмовляється від маскараду жіночності. Звернімо увагу на оповідання “Любов” – приклад у межах циклу граничний: тут говорить не лише жінка, а й чоловік; тут єдиний раз за весь цикл звучать слова “дурка”, “дурень”. “– Ти дурка. – Ти дурень. – Я тебе не люблю. – І я тебе не люблю. – Іди геть. – Ти йди геть. – Це моя квартира. – Це моя квартира. – Гадина! – Гад! – Ти мені зраджувала! – І ти мені зраджував! – Ти мене не любиш! – І ти мене не любиш! – Я тебе люблю! – І я тебе люблю. – Дурка ти... – Дурень” [3, 312]. Любов у художньому світі С. Василенко суголосна не звично прекрасному, а піднесеному (і в цих категоріях мислиться) – у тому сенсі, що не має форми і збігається в репрезентаціях зі стражданням, болем. Ця любов за природою монологічна; персонажі лише повторюють репліки один одного: власне, жінка повторює за чоловіком, присвоюючи його репліки за допомогою інтродукційного “і” (перед нами наочна робота маскараду жіночності). А тому любов тут – джерело і результат (початок і фінал, як суто й в оповіданні) дурості. Не-розумне як піднесене не спроможне втілитися в будь-яку “атрибутовану” форму, артикулювати його немає змоги ані логічно, ані символічно (озвучити в цьому випадку – значить зруйнувати), а отже, мислиться у творі Василенко не-розумне поза артикуляцією, а саме як сокровенне. Дискурс розриву, що вирізняє цикл творів (на рівні наративу йому відповідає кластерність, фрагментація), корелює саме з “установками” прориву до сокровенного (як його описав, до прикладу, Жорж Батай [2, 72]). Порівняймо із твердженням Мішеля Фуко про фрагментарний характер свідомості (й усвідомлення – що в описаному випадку важливіше) безумства: “Якщо в інших формах свідомості кожен із профілів істини прагне збігтися з іншими, то тут розбіжність закладено на рівні структури, і тому свідомість безумства, очевидно, може існувати лише в принципово роздрібному, фрагментарному вигляді, у стані безкінечної суперечки із собою” [2, 198]. Імітація дискурсу, пов’язаного з розривом, однак, постає “повноцінною” імітацією безумства. Принаймні в жіночому творі.

Поняття божевілля, винайдене в добу Просвітництва, відтак підживлює переконання в перевазі людської раціональності; а поняття дурості, тісно сполучене з категоріями фемінного, – у перевазі чоловічої раціональності. Безумство як проективна стратегія фемінної репрезентації – це гримуча суміш реакцій відторгнення, вилучення та очищення, підривний потенціал котрої щодо колективної ідентичності жінок і зауважують у процесах “створення божевільного”. Щодо останніх важливо зазначити: у новітніх жіночих літературних практиках вони – не результат прямої культурної взаємодії пригнобленого і утискувача, тому й наголошую на безумстві як на проекції; теми й мотиви, пов’язані з божевіллям, тут майже ніколи не стосуються того, як надати суб’єктові цінності в межах дихотомії “норма – відхилення”. І в цьому принципова різниця між роботою віри і роботою безумства, що обидві в сучасній жіночій прозі функціонують на правах “позитивної програми”: якщо віра нерозривно пов’язана зі стабільним порядком, то безумство характеризує кризовий, індиферентний щодо норми стан. У такому контексті наголошено одну із чільних тез виробництва безумства, яку в той чи той спосіб прагнуть відрефлексувати жінки-прозаїки, розповідаючи історії про жінок-божевільних. Якщо ми хочемо виправдати “насильника”, водночас співчуваючи “жертві”, але прагнемо залишити над нею контроль, то назвемо пригнобленого божевільним. У такому підході письменниць проблематизуються два аспекти

“створення божевільного”, пов’язані з потенціалом іншування, про яке й міркує щодо безумця С. Жижек (див. цитату, наведену на початку статті); а саме: гранична об’єктивація (ба оречевління) і така само межова персоніфікація. Стратегії іншування щодо безумства як очуження (цей ефект поєднує фактори об’єктивації та персоніфікації) у жіночій прозі – це виняткова у своїй наочності зона міркувань про структуру й межі суб’єктивності.

Нариси “Про Сабурову дачу” Анастасії Афанасьєвої побудовані за формулою ліричної сповіді “записки молодого лікаря” (авторка, крім іншого, – психіатр-практик). На очах жінки-інтерна, котра стажується у відомій психіатричній лікарні Харкова, розгортаються кілька “історій хвороби”, про які нам і розповідають. Позиція спостерігача-експерта дає змогу розповідачеві зняти питання морально-соціального плану: безумству (і як поняттю, і як стану) у творі Афанасьєвої не надано морального значення. Натомість межі експертизи для авторки – це вихідна умова її твору, що має зрештою відбутися як сповідальна проза в сенсі само-ідентифікації наратора. Саме позиція молодої людини, “просто людини-спостерігача з медичним дипломом” [1, 55] важлива для письменниці (цьому присвячено докладну передмову, до цієї теми повертається знову і знову розповідачка): ще не ставши лікарем, вона може претендувати на довіру божевільних, адже вона ще не є для них людиною “по другий бік барикад” [1, 55] – “так, так, я вважаю, що так званий дуєт лікар–пацієнт можливий тільки в дуже обмеженому аспекті. Я вважаю, що психічно хворий не розповідає всього навіть лікареві, якому сильно довіряє” [1, 55]. Згодом у тексті виникнуть розлогі міркування розповідачки про те, чи варто й коли варто писати правду, чи варто й коли варто читати написану кимось правду, після чого з’явиться парадоксальне на перший погляд авторське попередження: “зараз я збрехала”. Проблема лікар-пацієнт дістає розв’язання у прозорій аналогії автор-читач: психіатрія та сповідь – інституалізовані форми визнання, котрі авторка і проблематизує.

Відвертість, протиставлена оцінці, – це той момент, за яким ототожнює себе (на рівні ідентитету) з божевільними жінками розповідачка. Про що повідомляє вже перший діалог жінок у психіатричному відділенні (між майже-лікарем і безумицею): “Спасибі вам і тілом і душею, лікарю, що ви мене, того не знаючи напевне, так любите!... Виправляю: “І серцем, і рукою”. А що, – відповідає пацієнтка, – у мене є тіло й душа, так і говорю. До речі, продам тіло і душу за пляшку “Монастирського”... Взагалі-то я дешева блядь. Лікарю, відпустіть мене, будь ласка, додому” [1, 59]. Лікар-інтерн у нарисах “Про Сабурову дачу” – людина екстраординарних ситуацій, щодо котрих “людині звичайного порядку”, не-поетові (як цитована Цветаєва чи надалі згадана Земфіра чи біографічна Афанасьєва), не-божевільному тощо, сказати нічого, адже єдина мова, якою вона наділена – мова експертна, раціональна. Розповідачка нарисів – своєрідний пророк: в історіях, котрі вона повідомляє про інших, як і в її сповіді відбувається зустріч означуваного з означником (до цього моменту її говоріння про себе існує лише в потенційному вигляді). Розповідачка здатна розуміти безумних, і вони розуміють її, адже впізнають у її мові себе, безпосередньо. Перша умова порозуміння а) розповідачки-лікаря з героїнями-пацієнтками, б) автора сповіді і читача сповіді – предметне розуміння того, що в описаній ситуації Я та Інший має справу з однією й тією самою річчю – з не-розумством. “Про Сабурову дачу” – текст-визнання, але з важливим для художнього світу авторки акцентом: тут наголошено вимогу визнавати себе винною в русі від визнання-ідентифікації до само-визнання: “О англійська королево, яке щастя – Ви знайшлися! – кидається мені до ніг хвора бабуся. От-от, знайшлася, і хай я – зовсім не англійська королева, але я все ж таки знайшлася, по-справжньому, взаправду, – знайшлася!” [1, 61].

Спостереження молодого лікаря над психічно хворими пацієнтками репрезентовані на кшталт такого собі висловлювання-показання: біографічна оповідачка повідомляє нам за посередництва божевільних жінок дещо, не знаючи напевне – і в цьому виявляється установка ліричної сповіді, зокрема, – що її висловлювання “означає”. Історія не-розумних, розказана в такий спосіб, корелює з художнім принципом не лише правдоподібності, а й доказовості, звісна річ, також художньої. Інтерн Настя має справу тільки з пацієнтками-жінками, про одних ми дізнаємося лише їхні діагнози, про других – якісь дрібниці з повсякдення (як-от що одна зі старших пацієнток жебракує вдень на найближчому до лікарні пішохідному переході, щоб потім купити собі якусь поживу), деякі отримують право прямого говоріння (на кшталт процитованого “цвєтаєвського” фрагмента), кілька стають героїнями цілої історії. Катя – з останніх. Молода жінка – буйна хвора, вона часта гостя в загратованій палаті для пацієнтів, що створюють небезпеку для себе та ближніх. Катя наочно демонструє побічну дію нейрореплетиків (яких у її випадку принагідно не існує), тому інтерни мусять нишком спостерігати за нею через начебто не функціональні додаткові двері палати для буйних. Наразі Катя вважає Анастасію Валеріївну за подружку: приходиться до неї пити чай, співає їй пісень (це улюблене заняття Каті, музика багато важить і для Насті), читає позичені лікаркою книжки, пише їй вірші, натхненно бреше. Так і відбувається спілкування жінок: “наочна” дружба “за інтересами” і “приховане” спостереження “за обов’язком”. Настя перша зауважила, як Катя весь час повторює, що має от-от народити первістка; лише через п’ять місяців на спостереження інтерна звернули увагу й відправили пацієнтку – із цілком очевидними симптомами вагітності – на консультацію до гінеколога. Вагітність Каті виявилась істеричною, такою була побічна дія нейрореплетиків, що її “зімітувало” тіло божевільної. Фінал Катиної історії: “Призначте мені, я тут іще побомжую, дайте паперу, чаю, трохи печива”. Віддаю їй папір, чай, вологе печиво. Просто – якщо раніше я нічого не значила, починаю значити посередництвом викриття: гоп, спіймалися мої сумління і співчуття! От печиво, чай, незайманий папір – білий, наче приступ снігосвічення, відається. А любов іще примхливіша, ніж кома, вона – легка і проста, її я і призначаю” [1, 89]. За посередництва Каті, точніше: маючи змогу розповісти історію Каті й не маючи можливості розповісти свою історію в тих самих координатах не-розумного (адже нагадують про себе знаки “експертних рамок” – психічно здорової людини передусім), оповідачка нарису “Про Сабурову дачу” чітко окреслює, ціною трансформацій категорій Своє і Чуже, дискурс визнання, в якому першопочатковим стає питання ідентичності. Її сповідальне говоріння означає потребу бути визнаною у своїй істинній ідентичності (хоч би чим остання у світі Афанасьєвої була – правом визнати себе винною чи домаганням покарання). Натомість “утручання” божевільної поміщає цю наголошену істинну ідентичність у пряму залежність від потреби в культурному (не виключаймо, і в суспільному) примусі до ідентичності.

Безумець у культурі існує як Інший, зримо явлений у своєму бутті (Інший, що різниться від інших у зримій їхній об’єктивності, за Фуко). Сперечатися прямо із цією культурною установкою авторкам новітньої жіночої прози не доводиться. Утім, коли про Інакшість божевільної говорить письменниця, ця безпосередня інакшість не репрезентована як розбіжність. До прикладу, “Один день Серафими Генріхівни” Софії Купряшиної побудований як хроніка життя соціальної маргіналки (із солженіцинівським Іваном Денисовичем, цілеспрямовано пригадати якого змушує назва оповідання, героїня Купряшиної в цьому споріднена). Серафима – стара жінка “з колишніх” (її предки були дворяни), яка свого часу відсиділа в таборах (за те, що не схотіла змінити



пенсне на окуляри – пояснює оповідач) та нині день її складається з допомоги продавцям яток (ті розраховуються горілкою), а ніч – із неспокійного перебування у витверезнику. Про одну таку ніч у витверезнику та ранок на завтра і йдеться в оповіданні: “Вона давно вже не могла спати нормально, півтори-дві години напівнепритомності змінювалися безсистемним безсонням такої ж тривалості. Їй убачалося різне. Уявила собі, наприклад, як зранку чергові приженуть до “акваріумів” візки із чаєм у підстаканниках і невеликий бачок пиріжків із м’ясом. Агов! Ні. З м’ясом занадто вже. М’ясо викликає непотрібні спогади. Вона давно вже привчила себе не думати про минуле. Ні, просто такий маленький рогалик. А в чаю – цукор. Коли це було? Вона обійняла сама себе, посміхнулася, улаштувалася зручніше на койці. Власні руки здалися їй чужими. Це було добре. У сусідньому “акваріумі” було весело. Хтось плакав, хтось волав, хтось реготав, хтось лежав непритомний, а якась із жінок страшно стукала воблою об скло. Розвиднювалося” [9]. Витверезник в оповіданні – це осередок божевілля; і не лише у клінічному сенсі, а і як об’єкт, суб’єкт, образ і кінцева мета спроб раціоналізувати безумство.

Найочевидніша інтерпретативна модель щодо оповідання Купряшиної – соціально-психологічна проза. У такому ракурсі твір далі й презентували (скажімо, у збірнику “Час родити”). За такого підходу героїня Купряшиної репрезентує божевілля (а радше безумство) як алегорію, уособлюючи онтологію “в межах” катастрофи. Стає це можливим, зокрема, за рахунок споріднення в художньому світі Купряшиної речей, які майже нездатні поєднуватися, перш за все в соціальному (буквально: життя серед людей) плані. Ірина Каспе, аналізуючи прозу письменниці, саме такий підхід і завважує: “Жах оповідування – наратор-перевертень, наполовину “тілесний”, наполовину “словесний”, вимушений шарахатися від одного світу до іншого та ніде не знаходить притулку <...>. Треш у даному випадку не розкіш, а засіб існування” [8, 294-295]. Про це йдеться, зокрема, і Вікторіві Єрофєєву, який міркуючи про “Один день Серафими Генріхівни”, знову і знову повертається до теми богопокинутості: “Нові джерела релігійної енергії досі не віднайдені, і західна культура, що естетично відчула конечність теми відчаю, прийняла рішення про саморозпуск. Нині вона пішла в зони моди, стилістичних рішень, спонтанного життєлюбства та виділяє адреналін за рахунок перемог у поверхових конфліктах. Але є письменники, художники, кінорежисери, котрі не припинили впадати у відчай. Їх, як і раніше, ламає від глобальної незахищеності людини. І тут виникає тема Софії Купряшиної. Її також ламає” [6, 10]. Онтологія, навіть якщо вона співвідносна з ідеєю катастрофи, апріорі утримує в собі наявність досвіду істини. І коли таке співвіднесення реалізоване щодо репрезентації божевілля, безумство постає повною втратою істини. У подібній до наведених трактовці щодо героїв і сюжетів Купряшиної просвітленість автоматично дорівнює жаху на правах чистого стану й вимагає наявності сталого відчуття присутності – в іншій теоретичній площині варто було б у цьому контексті говорити про кенозис. Проте у сприйнятті безумства як символу й означника переламної історичної доби стосовно соціально ангажованої прози Купряшиної (якщо погодимося, що вона такою і є) виникає очевидна суперечність. Безумство героїнь Купряшиної – Серафима Генріхівна в цьому сенсі не самотня, але більш ніж показова, бо не лише репрезентує субінститут юродства, а й оточена клінічними божевільними – постає як чисте занурення у природну стихію. Досвід переламної доби, котрий не піддається за жодних умов визначенню за принципами раціонального, утілений у Купряшиної в категоріях кризової свідомості (і на це реагує критика, що бачить насамперед протестний соціальний пафос її тексту). Проте кризова свідомість у художньому світі письменниці – це стала вимога й наслідок розширення внутрішнього

досвіду реальності (у сенсі “психічної реальності” насамперед), зняття кордонів між дійсністю і можливістю, наголошена прерогатива актів трансгресії, уже на вихідному рівні позбавлених морального виміру. Як наслідок: акурат у тому, у чому безумство жінок Купряшиної наближається до природи, воно протистоїть історії – у сумніві про обґрунтованість раціонального, розумного. Божевілля втрачає тут зв'язок із безглуздям і постає натомість надлогічною структурою; тому й говоримо про кенозис, відкидання себе на користь благодаті, а не про теозис, уподібнення через благодать.

Час уточнити, про якого стибу безумство в “Одному дні...” йдеться. Сцени, в яких героїня добровільно потрапляє до витверезника й коли так само на свій розсуд іде з нього, – напрочуд символічні та створені так, що існують ніби на правах обопільного коментаря. Перша: “Ха-ха, як жорстоко вони помилилися”, – думала вона невідомо про що, спостерігаючи за ненормальними метеликами та якимись зеленими стрибучими напівконіками, що грали у смертельні ігри з лампочкою. Вони вже кілька разів серйозно обпалилися об скло, тому літали й повзали по дуже дивних траєкторіях. У повітрі розливалось божевілля. Багато хто вже благополучно здох” [9]. Друга: “Вона зачерпнула води з Москви-ріки й попила. Уявила, що зараз у неї виростуть осялячі вуха. Посміхнулася, дивлячись на надійно закріплене сонце. Далі сіла на нижній східець, вимила ноги у воді, ретельно протерши їх потому спідницею” [9]. Обидві сцени, очевидно, “відбуваються” у вимірах сакральної етики та ритуалів забруднення / очищення (на що зокрема вказують використані в ролі алегорій образи комахи й води). Комахи, які б'ються об заґратовану лампочку, свідчать: важливим моментом “розлитого в повітрі божевілля” стає елемент ізоляції. Хоча ізоляція, сполучена з безумством, у випадку витверезника, що править за нічліг для Серафими Генріхівни, маркована як вияв доброї волі. І в цьому сенсі наголошений зоотропами простір ізоляції, скажімо так, імітує семіотичний об'єкт несвободи. На відміну від попереднього тюремного ув'язнення, приміром. Такий підхід дає змогу героїні оповідання посісти позицію спостерігача; її образ репрезентує те, що культурні студії називають до-контактною ідентичністю. Утім сумнівів стосовно того, що безумство в межах ізоляції репрезентоване як визначений моральний порядок, виявляючись лише як елемент порушення цього порядку, не залишається ні в цього “незаангажованого” спостерігача, ні в “утаємниченого” оповідача “Одного дня...”. На тлі такого підходу до корелята “безумство–ізоляція” ритуал очищення, пов'язаний у фіналі оповідання з водою, набуває відчутного сенсу аскези як спокути: практики само-очуження героїні Купряшиної принагідно скеровані на те, щоб вийти неосудженою з того гріховного становища, що склалося проти її волі. Її божевілля в такому сенсі перебуває буквально за межею, вона Інша як соціальна маргіналка, як добровільно ув'язнена, як така, що із власного вибору перетинає кордони ворожого соціального порядку й у такий спосіб позбавлена розуму (нерозумна): вона здатна опинитися поза прийнятою цим порядком етикою, а отже, у “чистому” сакральному просторі. Божевілля жінки у творі Купряшиної позірно заявляє про себе як форма відчуження від природи (а природа в цьому контексті трансцендентна щодо суспільства), і відповідно повернення до природи (насамперед, на рівні ритуалу) – це спосіб подолати безумство. Москва-ріка, згадана у фіналі оповідання, – це очевидний локус, який цілком і повністю належить до “символічної географії”. Але звернімо увагу на інше: у фінальній репліці Серафима Генріхівна посміхається можливості того, що в неї виростуть осялячі вуха. Ці осялячі вуха (а не цапині копитця, що більше відповідало б топіці моменту) – у широкому спектрі вказівок від царя Мідаса й мандрівного сюжету про принца з осялячими вухами до осялячих вух, що прикрашали ковпак блазня

та були корпоративною ознакою останнього – прочитуються як готовність прийняти кару за не-розумство, за інакшість; і водночас як акт визнання себе не-розумним. Їхня “поява” в сакральному акті очищення водою означає, зокрема, і парадокс прагнення чистоти: у художньому світі Купряшиної воно завжди є спробою насильно адаптувати досвід під логічні категорії несуперечності. Фінальне омовіння Серафими Генріхівни постає як частина ритуалу очищення й відродження та знаменує повернення до вихідної чистоти і ясності води. Утім сакральні води Москви-ріки мають в оповіданні чіткі синонімічні зв’язки із заґратованим склом лампочки, натикаючись на яке гинуть божевільні комахи, зі склом “акваріумів” витверезника, через котре спостерігає за іншими жінками добровільно ізольована головна героїня і, ще прозоріше, з лікуванням водою як методом терапії безумства. Так, водночас із Серафимою Генріхівною до витверезника потрапляє, у примусовому порядку, ще одна “постійна клієнтка” – Голуб’ятникова. Буйну п’яну літню жінку – інакше як “гола професор Голуб’ятникова” оповідач її не називає – працівники закладу періодично виносять у сусідній “акваріум” митися, “оправлятися” й заспокоюватися. Прозорість скла (на правах такого собі втілення мрії про подолання матеріальності), що дає змогу Серафими Генріхівни “ідентифікувати” Голуб’ятникову як Таку-Саму, стає умовою виробництва солідарності. Натомість “ритуальна” вода у фіналі озвучує ще один необхідний складник цього виробництва – жертвоприношення.

У такому контексті не-розумство Серафими Генріхівни – це своєрідне вторинне відкидання в механізмах ідентифікації, що через призму безумства постає як момент несамовитості. Піддавшись добровільній ізоляції, героїня “Одного дня...” стає кимсь, хто визнає страждання як існування й отримує право на таке собі буття-в-покаянні / визнанні; наразі безумство, пов’язане тут з ізоляцією, – це онтологічна трансгресія в буквальному сенсі цього слова: не-розумство Серафими Генріхівни ірраціональне в тому сенсі, що його “мета” – навіть не інакшість як така, а радикальне буття Іншого. Божевілля жінки, за Купряшиною, – це добровільна відмова від гарантів ідентичності.

Історії жіночого божевілля на кшталт таких, яку створює Купряшина, ґрунтуються на уявленні про те, що моральний осуд функціонує як практика, котра має закріпити систематичні відносини домінування й підлеглості. Тут варто звернути увагу на традиційне визначення норм психічного здоров’я (скажімо, як про це пише Р. Д. Ленг [10]): нормальність і безумство “перевіряють” за допомогою ступеня подібності або розбіжності двох особистостей, одну з яких а priori (за суспільно-моральним договором) вважають нормальною. Натомість позиція письменниць, що досліджують-означають-описують безумство у внутрішньому жіночому досвіді, до аксіоматики виробництва домінування й підлеглості на ґрунті не-розумства неоднозначно полемічна щодо концепції відхилення (й оповідання Купряшиної, і нариси Афанасьевої – приклад того). Уявлення про норму як про принцип класифікації та корекції в жіночому творі зводиться до мотивів відторгнення; наразі для авторок російської жіночої прози 1990–2000-х те, що відхилення виключене, не означає, що воно заборонене, часто його просто неможливо помислити як потенційно наявне. Звідси походить сувора воля до трансгресії, яка визначає божевільних героїнь російської жіночої прози. І зокрема, у межах безумства як проективної стратегії жіночого досвіду ми на цьому етапі маємо справу з тріадою “нерозумне–ірраціональне–ірреальне”. Безумство на тематично-ідейному рівні жіночої прози значуще насамперед як проекція. Проекції божевілля корелюють із впевненістю в тому, що перебіги досвідів, пов’язаних зі свідченням, можуть, і зрештою мусять, радикально відхилитися один від одного.

В оповіданні “Дочка Бухари” Людмили Уліцької щільний контакт матері з дочкою-дауном – жінки розумної та жінки не-розумної – описаний через



переживання цих стосунків чоловіком та батьком: “Повертаючись додому, він відчував звичний щовечірній відчай, і дружина його, яка так сильно пристала до дочки, що аж риси Мілочкіної неповноцінності начебто проникали в неї, ставала йому все більш чужою” [9, 238]. Ці спостереження повертають нас до процитованих на початку розвідки міркувань С. Жижека про виробництво безумства у процесах солідарності та в ролі механізму солідарності. І тут – у випадку “Дочки Бухари” зокрема й у сучасній жіночій прозі загалом – ідеться не так про союз до-едипової родини, як про жіночу спільноту, протиставлену чоловічому погляду, та про різницю / тотожність перебігів жіночого досвіду. Зв’язок двох жінок – божевільної та тієї, що виробляє божевільне (зокрема безпосередньо народжує відсталу дитину або споглядає хвору як експерт тощо) – з погляду “стороннього” постає виявом інстинкту, котрий сам по собі не патологічний, але він ненормальний у тому, що заявляє про себе занадто сильно та безконтрольно. Говорячи про такого штибу репрезентації жіночого божевілля, повсякчас маємо справу з екстатичною природою істини, що тлумачиться (а радше – потребує тлумачення). Не-розумне в такому контексті перетворюється з риторичної фігури (тут у психоаналітичному значенні: зсунутої афектом бажання) на проективну. Божевілля як тема, проблема і стратегія жіночої прози не виявляє себе як феномен, а натомість повсякчас сягає уявлення про поліфонію свідчення; відповідні ж репрезентації неможливі, скажімо так, без санкції досвіду альтернативи. Шошана Фельман визначила подібний підхід формулою “безумство є відсутність жіночого” [13, 16], протиставивши афектоване жіноче безумство раціональності фалогоцентричного так само, як і актуалізувавши думку про виробництво і жіночності, і безумства.

У сучасній російській жіночій прозі “позитивні” сюжети божевілля – це своєрідний тест на визначення жіночого досвіду як досвіду глибинного, у сенсі трансцендентного, а отже, доступного домаганням інакшості. Саме тому, говорячи про репрезентації безумства в такому жіночому тексті, варто наголосити, слідом за авторками, на способах засвоєння (а почасти і творення) особливих етичних установок. Серед останніх та не в останню чергу виявляє себе й “культивоване” відчуття приналежності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьева А. А я – буду. – М.: Институт книги, 2007. – 120 с.
2. Батий Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. – М.: Ладомир, 2006. – 742 с.
3. Василенко С. Дурацкие рассказы // Новые амазонки. – М.: Московский рабочий, 1991. – С. 311-322.
4. Голованевский А. Лексема “вдруг” в художественном дискурсе // Семантика языковых единиц разных уровней. – Калуга: Калужский государственный педагогический университет им. К.Э. Циолковского, 2006. – С. 33-37.
5. Диалекторская О. Фантастическое в “петербургских повестях” Н.В. Гоголя. – Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1986. – 161 с.
6. Ерофеев В. Предисловие // Время рожать. – М.: Подкова, Деконт+, 2001. – С. 3-16.
7. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм. – СПб.: Алетей, 2005. – 156 с.
8. Каспэ И. ...А вы Без дОма Могли бы Жить? (О книге.: Куприяшина О. Счастье: Рассказы. М., 2002) // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – С. 294-295.
9. Куприяшина С. Один день Серафимы Генриховны // Огонек. – 2001. – № 3 (январь) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ogoniok.com/archive/2001/4678-4679/03-50-53/>.
10. Лэнг Р. Расколотое Я. – СПб.: Белый кролик, 1995. – 352 с.
11. Улицкая Л. Сонечка: Повести. Рассказы. – М.: Эксмо, 2002. – 381 с.
12. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – М.: Аст, 2010. – 698 с.
13. Felman S. Writing and madness: Literature/philosophy/psychoanalysis. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985. – 255 p.
14. Showalter E. The female malady: women, madness, and English culture, 1830–1980. – New York: Penguin Books, 1987. – 310 p.

Отримано 26 березня 2014 р.

м. Київ