

*А.С. Кислова, М.А. Ветошкина  
(Тюмень)*

## **НОВАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА КОНЦА XX ВЕКА КАК АНТИКРИЗИСНЫЙ ГЕНДЕРНЫЙ ПРОЕКТ**

***Аннотация:** Статья посвящена феномену русской женской прозы конца 1980-х — начала 1990-х годов — времени возникновения и функционирования литературной группы «Новые амазонки», в творчестве которой женское противопоставлено мужскому не по традиционным канонам, а в совершенно иной проекции. Оппозиция «мужское—женское» становится ключевым художественным компонентом в новой женской прозе. Таким образом, амбивалентная динамика женского является воплощением новых гендерных стратегий и феминистских концепций в художественном пространстве конца XX века.*

***Ключевые слова:** оппозиция «мужское — женское», гендерные стереотипы, феминность, маскулинность, кризис идентичности.*

Открытием в женской прозе конца 1980-х — начала 1990-х годов становится кардинальный коллективный прорыв: травматический женский субъект становится видимым и обретает голос. Писательницы отвергают роль «молчащих»: «Если мы возьмем на себя смелость писать от женщин и для женщин, решимся обрести свою речь <...>, лишь тогда мы выйдем из темницы символического, то есть — из молчания» [Сиксу 1999: 74]. В прозе позднесоветского и постсоветского периодов женщины заявляют о себе, о собственном кризисе идентичности, о традиционно дискриминационных гендерных стереотипах: «В гендерных стереотипах отражены нормативные требования к поведению и взаимодействию мужчин и женщин, причем те поведенческие практики, которые предписаны женщинам, как правило, в общественном сознании предстают как менее ценные и значимые. Гендерные стереотипы потенциально дискриминационны» [Клецина 2004: 284].

Новая женская проза позиционирует женское тело как традиционно ущербное, травмированное, а подчеркнуто физиологичное, наполненное натуралистичными подробностями женское письмо деконструирует возможные официальные критерии, принятые в тех или иных дискурсах. Таким образом, репрезентация *женского* обретает черты *женского биологического*: «Самоидентификация становится одной из главных целей женского литературного творчества в целом. Многие авторы приходят к заключению, что обще-

ство контролирует, <...> “зомбирует” женщину, намеренно лишая ее состояния внутренней гармонии и самостоятельности» [Кардапольцева 2005: 339]. Женские стратегии письма, объективированные в конце 1980-х – начале 1990-х годов, как правило, называют «практиками боли». В этих символических практиках *женское* определяется как антитетичное *мужскому* гендерное «другое». Таким образом, оппозиция «мужское – женское» в новой женской прозе конца 1980-х – начала 1990-х годов превращается в новую гендерную концепцию. В это время выходят в свет сборники женских текстов: «Женская логика» (1989), «Не помнящая зла» (1990), «Чистенькая жизнь» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Абстинентки» (1991), «Чего хочет женщина» (1993). Женская литературная группа, образовавшаяся в этот период, получает название «Новые амазонки». В предисловиях к своим сборникам писательницы манифестируют творческую позицию, основанную на значимости пола, чем провоцируют соответственно активную дискуссию в литературной критике: «Они программировали свое вступление в литературу изначально не с позиций общечеловеческих, а с позиций “иного” относительно того, что принято считать универсально человеческим. Если предисловие к сборнику “Не помнящая зла” стало идейным манифестом женской прозы, то предисловие к сборнику “Новые амазонки” явилось манифестом эстетическим» [Кардапольцева 2005: 335]. Сегодня успешность концепции новой женской прозы как литературной стратегии, безусловно, очевидна: «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» [Абашева, Воробьева 2007: 76].

В первых сборниках «Новых амазонок» публиковались такие авторы, как Светлана Василенко, Лариса Ванеева, Ольга Татаринова, Ирина Полянская, Нина Горланова, Татьяна Тайганова, Татьяна Набатникова, Елена Тарасова, Марина Палей, Нина Садур, Валерия Нарбикова: «“Новые амазонки”, говоря о себе как о больных, травмированных, репрессированных, осуществляют прорыв в Символический порядок <...> подлинного семиотического женского» [Абашева, Воробьева 2007: 86]. Одной из центральных антикризисных тенденций, объективирующих женскую самоидентификацию в творчестве «Новых амазонок», становится манифестирование *женского* через художественные практики, такие как, например,

писательство. В прозе «Новых амазонок» демонстрируется выход феминной ментальности из традиционного пространства вынужденного андеграунда: «Таким образом, 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» [Абашева, Воробьева 2007: 88].

Своеобразным символом сопротивления в прозе «Новых амазонок» становится Раймонда Рыбная (Монька) — героиня повести Марины Палей «Кабирия с Обводного канала». Тело Моньки — абсолютный источник её счастья и страдания — неумолимо разрушают болезни. В тексте подробно описываются страдания Раймонды и ужас рассказчицы перед этой панорамой медленного разрушения. Рассказчица боится увидеть измученное тело Раймонды. Болезненность этого тела явлена в повести М. Палей с шокирующими подробностями, но бунтующая живучесть Раймонды, ее несломленная, жизнелюбивая натура в конечном итоге одерживают победу над, казалось бы, безнадежно разрушенным, умирающим телом: «Но тело Раймонды оказалось белое, чистое и, как ни странно, исполненное стыдливых девических линий, а ноги — сверху донизу были нормальной привлекательности, заметно отечные лишь у щиколотки (у нее сильно пошаливало сердце)» [Палей]. Смерть тем не менее настигнет героиню М. Палей, но это не будет смерть от болезни, жалкая и неизбежная. Монька погибнет от руки «уголовного ангела Феди» («вылитого Алена Делона»), любовь к которому и возродила ее однажды. «Часики искусственного сердца» [Палей] будут стучать в груди Раймонды до последней секунды, и эта неизбывная жажда жизни и после смерти героини позволит любящим людям чувствовать ее постоянное присутствие. Вечная Раймонда, святая Кабирия, рожденная и прожившая всю жизнь в гибельном пространстве Обводного канала — одного из самых депрессивных мест Великого Города — не стыдится своего изможденного, нездорового, грешного тела, а цепляется за него из последних сил, поскольку лишь земная оболочка позволяет ей находиться среди живых: «Твоя неуловимая для меня душа стоит неотрывно у небесного окошка и жалобно смотрит на землю... Да и кто же ты без тела, в конце концов?! У души нет даже крохотных обкусанных ноготков, которые можно было бы обкусать еще и яр-

ко намазать лаком! Боже мой, я всегда буду чувствовать, как ты молишь себе вещную оболочку: хоть на минуточку...ручки-ножки» [Палей]. Жуткие подробности болезни Моньки позволяют увидеть земное реальное женское тело, разрушаемое болью.

В рассказе Светланы Василенко «Русалка с Патриарших» героиня, пережившая развод, пытается сублимировать свою изломанную, израненную женскую сущность в безотчетном стремлении к свободному полету над безжизненной реальностью. И это ей удается, поскольку подобно булгаковской Маргарите, она обретает таланты ведьмы, стараясь хоть как-то облегчить свои непереносимые страдания: «В какой-то момент она вдруг зажглась, как настольная лампа, и засветила тихим домашним светом, как ночное бра. Я подумала, что вышла луна, и посмотрела вверх: лунны не было. Не было и звезд. Нина светилась сама, серебряный лунный свет шел изнутри, будто она проглотила луну либо сама была лунным телом. Она светила, издавая крик» [Василенко 2008: 65]. В великую минуту перевоплощения Нина становится недостижимой и прекрасной, а трех милиционеров, посмеявшихся помешать ее «полету», ждет ужасная судьба: «Они загоняли ее по-деревенски, откуда были родом, как загоняют козу, корову или овцу в хлев <...>. Но Нина была другим зверем. Нервно посмеиваясь и как бы невзначай обнажая свои острые влажные зубы, закрывая рукой лицо от удара, она мягко, по-рысьи отступала к пруду, увлекая за собой милиционеров» [Василенко 2008: 67]. Дважды за один день героиня С. Василенко унижена мужчинами: с ней разводится муж и ее жестоко загоняют в машину милиционеры. Нина сопротивляется из-за всех сил, и женская, русалочья ее магия становится гибельной. Телесность Нины по сути столь же вызывающая, как и телесность Моньки, но тело Нины не изувечено болезнями, оно прекрасно и вожаделенно. Увлекая милиционеров за собой в холодную майскую воду и одаривая каждого из них смертельным колдовским поцелуем, Нина на самом деле пытается отстоять право на свою любовь, свое горе и свой гендерный протест у памятника Крылову. Обладающая сверхъестественными способностями Нина словно становится орудием возмездия в руках провидения. Она объявляет собственную беспощадную войну главным, по ее мнению, врагам любви, уничтожая специальный «отряд, хватающий и сующий всех любящих в печь. Может быть, в них она видела подобие чертей, орудующих у огненной геенны? И загоняющих всех любящих туда по очереди?» [Василенко 2008: 66–67].

Женская телесность отчетливо представлена в рассказе Светланы Василенко «Звонкое имя». Героиня рассказа Натка уверена, что любит мужа лучшей подруги. Натку преследуют страх, раскаяние, чувство вины и отвращение к себе самой, которое она автоматически переносит на объект любви. Отношения с Сашей построены только на телесных ассоциациях и выглядят в глазах героини как банальный адюльтер. Звонкое имя бесстрашной и жестокой подруги Юльки словно непреодолимая преграда, возникшая между любовниками. И Наткина неокрепшая влюбленность разбивается об эту преграду. Странное чувство испытывает Натка к возлюбленному и не понимает, почему этот человек так глух к ее ощущениям: «Вчера казалось, и сегодня еще тоже, что Юлька далеко, и поэтому ее нет, не существует она, ни лицо, ни глаза не помнились, одно только звонкое имя, а теперь – вот она, смотри, на это Юлькино лицо, на эти Юлькины глаза, на эту Юлькину улыбку, смотри – вот она, Юлька, и как ненавидит, бьет и бьет» [Василенко 1990: 148]. Натка остро переживает свое преступление и не может простить равнодушного к их общему предательству Сашу. Таким образом, в рассказе С. Василенко женская ментальность резко противопоставлена мужской. И не случайно герои попадают на танцевальный вечер глухонемых: любовники сами напоминают глухонемых, поскольку не готовы услышать друг друга. Саша не чувствует Наткиной боли, не понимает ее сомнений, он – *Другой*, абсолютно чужой человек, так и не ставший для Натки родным. Любовь превращается в тяжелое испытание, и героиня остро ощущает, насколько нестабилен, призрачен созданный ею мир и зыбки отношения с человеком, так легко способным отказаться от прошлого. В финале Натка словно вновь объединяется с лучшей подругой, по-настоящему близким человеком, а чужак Саша, по сути, предавший обеих, так и остается по другую сторону жизни: «И Натке вдруг захотелось высказать все, что накопилось за сегодняшней день, все то, что не вытанцевалось, высказать все Юльке, которой не было, представив, что Юлька здесь – вон, сидит на кровати, даже вмятина, будто сидит, – они всегда так говорили, сидя на кроватях» [Василенко 1990: 158].

Образ мужчины-предателя характерен для многих текстов «Новых амазонок». В повести С. Василенко «Шамара» героиня постоянно жертвует собой, спасая любимого и, будучи непонятой и преданной, пережив все возможные унижения, она остается чистой, безгрешной и непобедимой: «Всегда победительные и шальные

глаза Шамары были теперь полны ума и боли, огромного всечеловеческого ума и огромной боли» [Василенко 2000].

В рассказе Татьяны Тайгановой «Придет понедельник» героиня бунтует против привычной рутины, пытается начать новую жизнь в новогоднюю ночь, но тоже сталкивается с предательством. Героиня безымянна, поскольку этот образ одинокой и безгласной в своей абсолютно неженской повседневной жизни женщины, безусловно, собирательный. Она разговаривает только с писателем Ремарком, воспринимая его и как мужчину-писателя, и как женщину-подругу. Героиня поверяет ему свои секреты и рассказывает о своем горе («Во всем писатель виноват, этот – имя у него сразу и мужское и женское. и Эрих, и Мария, да еще и Ремарк. Не наш») [Тайганова 1990: 171]. В новогодний праздник она создает для себя новый бело-розовый мир («Свет розовый, мягкий, амариллис вздыхает, а в белом красные тени») [Тайганова 1990: 174], но приводит в этот мир врага – чужого мужчину, *Другого*, уничтожившего эту новую прекрасную вселенную. Героиня, мечтающая о красивой любви, как в книгах Ремарка, наталкивается на равнодушие, жестокость и бесцеремонность. Противостояние одинокой женщины, ищущей родную душу, и беззащитного хищника-потребителя, даже не заметившего ее тоски по человеческому общению, завершается поражением героини: «Вот, Эрих Мария, я и осталась, и не одна, а еще хуже, в квартире с распахнутыми окнами, чтобы выветрилось все новое, что я себе устроила; мне предстоит жить и завтра, и дальше, под окнами грохочет нескончаемый трамвайный поворот; трамваи заезжают в комнату по стенам, дают оглушительный круг и выскакивают на прежние рельсы, и я не могу защититься и запахнуть свое жилье, пока не вымерзнет мой новый, новый, новый год, пока не вернется прежняя пустота, но без боли, чтоб можно было разморозиться и начать снова жить» [Тайганова 1990: 179]. Женщина чувствует себя уничтоженной и еще более одинокой, чем прежде, но именно в этом ужасном постновогоднем состоянии она вдруг обретает силы закричать, завывать, то есть обретает голос, выбирается из бесконечной тьмы молчания и вечного терпения.

В рассказе Татьяны Набатниковой «Говори, Мария!» обретение голоса, ощущение собственной женской субъективности становится основной целью героини. Один раз она промолчала, не свергла «иго безмолвия», и вся ее жизнь постепенно превратилась в абсолютное непреодолимое подчинение. Разьедаемая изнутри нена-

вистью к умершему, но не оставляющему в покое мужу, Мария молчит, не в силах преодолеть сковавшего ее оцепенения. Случайная встреча в междугороднем автобусе с незнакомым юношей наконец возвращает Марии голос, возвращает покинувшее ее ощущение жизни: «Но зато я теперь знаю, что делать. И иногда ночью, когда не сплю, я собираю в один пучок всю свою любовь, всю неизрасходованную ее силу и засылаю этот луч в ту точку, которую держит на прицеле моя память, моя мысль — к милому юности моей. Э-э-э-эй!..» [Набатникова 1990: 200]. Рассказ «Говори, Мария!» становится практически программным для прозы «Новых амазонок»: женщины-авторы наконец вслух заговорили о том, что долгое время замалчивалось, считалось запретным, отвратительным, несуществующим. Собственно, женское письмо «Новых амазонок» построено на воплощении, артикуляции телесности, связанной со страданием, болезнью, болью, унижением и соответственно воспринимается как попытка выйти из сферы вечного безмолвия. Писательницы, преодолев маскулинный диктат и вырвавшись за пределы маскулинного литературного поля, моделируют собственное гендерное пространство. Новые женские стратегии письма противостоят традиционному мужскому типу дискурсивности, но при этом остаются маргинальными, поскольку именно маргинальность, активно культивируемая периферийность и позволила группе «Новые амазонки» в конце 1980-х — начале 1990-х годов манифестировать идеи женской телесности, репрессированной и растворенной в маскулинно ориентированном социуме.

Телесное объективируется в новой женской прозе за счет одорических мотивов: героини остро чувствуют запахи («И я там, в зоопарке, стала пахнуть тоже, но не собой, не человеком, а чем-то особым» [Василенко 2008: 58]; «В Сашиной комнате тоже этот запах, он сочится в щели дверей, этот запах мертвечины; голубовато—мертвенный свет уличного фонаря освещает комнату, и кажется, сам свет этот пахнет тошнотворно-сладко, этот запах льется и льется вместе со светом сквозь стекла окна» [Василенко 1990: 156]; «Только без елки — запах похорон не под силу» [Тайганова 1990: 174]). Через запахи героини «Новых амазонок» словно ощущают свою женскую индивидуальность, свою неповторимость. Они отчетливо идентифицируют времена года: Натка сходит с ума от жары и еще острее чувствует свою вину («Звонкое имя»); героиня рассказа «Придет понедельник» существует в холодном зимнем пространстве; Мария («Говори, Мария!») живет словно в постоянном осеннем безвременье. Растворяясь в том или ином времени

года, героини «Новых амазонок» погружаются в летне-зимне-осенний мир и наблюдают за жизнью собственного тела словно со стороны. Женская разрушительная сила, соединенная с женской созидательной энергетикой, постоянно присутствует в героинях «Новых амазонок»: «Женскую прозу можно охарактеризовать как прозу преодоления, особенно ярко проявляющуюся в литературе 80-90-х гг. Проблема идентификации женской прозы 80-90-х годов и женщины–писательницы в качестве говорящего субъекта становятся основной характеристикой данного литературного феномена и, одновременно, ключом к пониманию его сути» [Кардапольцева 2005: 336]. Динамика женского, заявленная в прозе конца 1980-х – начала 1990-х годов, становится воплощением долгожданных новаций в позднесоветском и постсоветском литературном пространстве. Кризис гендерной идентичности в художественном пространстве XX века преодолевается с появлением группы «Новые амазонки», ставшей своего рода предтечей женской литературной революции. Таким образом, феминистские стратегии «Новых амазонок» позволили женской прозе, а позже и женской поэзии наконец включиться в современный литературный процесс и во многом изменить соотношение приоритетов в гендерном дискурсе уже XXI века.

### Список литературы

1. Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков: учеб. пособие по спецкурсу. Пермь: ПОНИЦАА, 2007. 176 с.
2. Василенко С. Звонкое имя // Чистенькая жизнь: повести и рассказы. сб. / Сост. А.Д. Шавкута. М.: Молодая гвардия, 1990. С.121–158.
3. Василенко С. Русалка с Патриарших // Антология любви: рассказы: сб. / Сост. Г.Дурстхофф. М.: Захаров, 2008. С.57–69.
4. Василенко С. Шамара // Дурочка: Роман, повесть, рассказы. М.: Вагриус, 2000. С. 129–180. [электронный ресурс]: URL: [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/vasilenko\\_j.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_j.htm) Дата обращения 10.01.2017.
5. Кардапольцева В.Н. Женщина и женственность в русской культуре. М; Екатеринбург: УГГУ, 2005. 432 с.
6. Клецина И.С. Психология гендерных отношений: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2004.408 с.
7. Набатникова Т. Говори, Мария! // Чистенькая жизнь: повести и рассказы. сб. / Сост. А.Д. Шавкута. М.: Молодая гвардия, 1990. С.191–200.

8. Палей М. Кабирия с Обводного канала. [Электронный ресурс]: URL: [https://www.litmir.me/br/?b=259938&p=1#section\\_2](https://www.litmir.me/br/?b=259938&p=1#section_2) Дата обращения 10.01.2017.

9. Сиксу Э. Хохот Медузы // Гендерные исследования. № 3. 1999. С. 71–88.

10. Тайганова Т. Придет понедельник // Чистенькая жизнь: повести и рассказы. сб. / Сост. А.Д. Шавкута. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 171–179.

*L.S. Kislova, M.A. Vetoshkina  
(Tyumen)*

## NEW WOMEN'S PROSE OF THE LATE 20th CENTURY AS AN ANTI-CRISIS GENDER PROJECT

**Abstract:** *The article considers the phenomenon of the Russian women's prose of the late 1980s – early 1990s – the time when a new literary group “The New Amazons” appeared. In their works “male – female” opposition is viewed in a completely new, non-traditional projection. This opposition becomes a key artistic component in the new women's prose. Thus, ambivalent dynamics of female character declared is the implementation of the new gender strategies and feminist concepts in the late 20th century art.*

**Keywords:** *“male – female” opposition, gender stereotypes, femininity, masculinity, an identity crisis.*