

Любмила

Сафронова

доктор филологических наук

ПОЭТИКА ФЕМИНИСТСКОГО ТРИллЕРА

«Вампиры, или иначе упыри, – существа веселые, смешливые, большие выдумщики и фантазеры. Прием пищи у них часто сопровождается забавным действием, где много музыки, песен и танцев. По свидетельству Плутарха, перед катастрофами в Трое, Геркулануме и Чернобыле жителями были замечены пляшущие вампиры, которых они принимали за бродячих торговцев, слепых аэдов или лиц кавказской национальности. Как остроумно заметил Гераклит, потом-то они поняли, что к чему, да было поздно...» [1, с.188-189]. Эта цитата из «Романа с кровью» Гули Королевой, жанровой смеси пародии на триллер (роман ужасов) и феминистское письмо, весьма точно передает атмосферу постсоветских 90-х годов, когда остро ощущались новые веяния эпохи: перехлестывающие через грань дозволенного желания, тревожность, тотальная неуверенность, разного рода мистические предчувствия, карикатурность и нереальность происходящего. Именно в этот период произошло высвобождение теневых импульсов коллективного бессознательного, ранее подавляемых четкой организацией социалистического социума. Подобное революционное состояние общества Ж. Бодрийяр в своей работе «Прозрачность зла» называет состоянием «после оргии», «свалкой свободы» [2].

Момент освобождения политического и сексуального, народа и искусства, период запутанности идеологических и моральных ценностей, спровоцировал в литературе обращение к аффективным жанрам, для которых жанровообразующим является не столько предмет изображения, который в данное время собственно и неопределим, сколько состояние ума читателя: «...проклятая физиология страха дергает нас за поджилки!» [1, с.189].

Жанровкорректирующим для «вампирического романа» Г. Королевой также становится «композиция колебания», ощущение на границе естественного и сверхъестественного, понятного и неясного, страшного и смешного, которые одинаково испытывают и персонаж, и читатель. В подобного рода фантастических художественных формах, как считает Ц. Тодоров, основной жанровый принцип демократично смещается в область взаимодействия автора, героя и читателя, их колебаний в интерпретации изображаемого, так как «жуткое», по концепции и Р. Джексона, располагается именно на пороге реального и фантазии [3, с.417]. Таким образом триллер и обретает мощь постмодернистского супервторостепенного жанра благодаря универсализирующей его восприятия структуре неясности.

Неясность, нестабильность, девальвация моральных ценностей – болезни роста демократии в постсоветском обществе 90-х годов, основная проблема которого – интоксикация производными свободы. «Макс заунывным голосом рассказывал о том, как он болел всю прошлую неделю странной болезнью, похожей одновременно на лейкомию, сахарный диабет и бешенство. – Интоксикация! – в один голос поставили диагноз медсестры» [1, с.183].

«Композиция колебания» порождает и новый тип морально гуттаперчевого персонажа: «Виктор Григорьевич Семашко, недавно вышедший на пенсию, но еще очень крепкий толстяк со множеством бородавок на щеках, мечтал достроить дачу. Он по праву гордился тем, что все стройматериалы от цемента до гвоздей были украдены им собственными руками» [1, с.174]. Это персонаж с «двойным дном», «неясная тень», живущая в



основном для того, чтобы есть и воспроизводить себе подобных. Потенциальный вампир «Лана Малиновская была человеком с двойным дном. Ее не удалось раскусить ни воспитателям детского сада, ни учителям, ни товарищам по комсомольской организации» [1, с.174].

Тем не менее в художественном плане такой многомерный образ оказывается гораздо более полнокровным и живым (аналогичным новой картине действительности), чем прежние советские типажи: обескровленные девицы – работницы мануфактуры, сомнамбулические поэты, студенты консерватории на последней стадии истощения и самые активно представленные в ушедшей реальности подвыпившие граждане. «Подобно подгулявшим мертвецам, спешащим на заре к своим могилкам, сползались к пивнушке окрестные алкаши» [1, с.177].

Вампиры – хитрые, сильные, все время врущие, владеющие мимикрией и пятым измерением, в некотором смысле это идеально приспособленные к эпохе перемен антропоморфные формы с бессмертной структурой, которая полностью восстанавливается после любых передрыг. На фоне физических и интеллектуальных несовершенств и примитивных жизненных целей у простых смертных персонажей («заневеститься», комфортно устроиться в жизни, «почти не поступаясь высокими принципами»), вампирские цели выглядят самыми актуальными: «Я пришла к тебе, ма шер, чтобы помочь. Помочь изменить» [1, с.185].

Аналогичной постмодернистской поэтикой «двойного схватывания», разворачивающей персонажа во всей его сложности, – адаптационным механизмом в новой литературе, приспособленным к специфике читательского восприятия, автор мегаромана Г. Королева, как и ее персонажи-вампиры, владеет в совершенстве: «Ира не первого разбора была невеста: 28 лет, вислые нос и груди, старые угри вперемежку с новыми прыщами, тусклый коровий взгляд. Но с другой стороны – не гулящая, не пьет, не курит и замуж очень хочет» [1, с.177].

Эта поэтика двойных стандартов помогает объяснить и социальную связь между «махинациями и вольнодумством» в 90-е годы XX века, а также узаконить новый художественный эталон вариатбельного персонажа, до которого стабильно структурированному и консервативно однозначному типуажу, живущему в одной «реальной реальности», очень далеко. Как говорит вампир Лева Аксельрод, «У нас равные шансы, но у меня больше возможностей» [1, с.191].

Простые смертные персонажи в «Романе с кровью» уступают inferнальным по многим параметрам. Мало того, что «вкус победы» им принципиально незнаком, они еще концептуально телесно незстетичны по сравнению с идеальной телесной формой бесовских образов – например, единственной в мегаромане Г. Королевой красавицей – вампиршей Ланой Малиновской, шикарной женщиной 32 лет, и вампиром Максом – «чудным экземпляром с многообещающей конституцией».

Количество нестандартных, даже уродливых персонажей в романе вполне отвечает постмодернистскому депрессивному мировоззрению. Либо это девушки с гипертрофированно преувеличенными формами: громоздкая Лолка в поехавших колготках и Тата Боброва, страдающая лишним весом, стеснительностью, картавостью, шепелявостью и заиканием, с лицом, напоминающим заварочный чайник. Либо это их многочисленные подружки «с костистой грудью», усеченной плотью и психикой: «Были у Гольцовой субтильная конституция подростка, соломенные волосы перьями и угрюмая психология Гарзана» [4, с.153]. Однако в качестве объекта идентификации они, как правило, выбирают американских кинодив с обложек глянцевого журналов, и поэтому подсознательно ненавидят свою внешнюю организацию еще больше. Художница Лолка «Воплотила в восковых детских мелках и фломастерах собственный образ с двумя носами и обугленной дырой на месте правого глаза» [4, с.130].

Причем масштабы ущербности плоти в романе катастрофичны. Это еще и «Инга с покалеченной губой, придававшей ей утиное выражение» [4, с.130]. И Светка-актриса «с восемью дефектами дикции, неподвижной верхней челюстью и полным отсутствием слуха и голоса» [4, с.130]. Но гораздо более некрасивы и телесно, и душевно в этом «феминистском» тексте, конечно же, мужские персонажи. Чего стоит только один набор женихов, мужчин, как бы долженствующих в данный момент быть на пике всех своих физических и интеллектуальных возможностей. У Рыбакова – «озорная лысина в золоти-

стом пушку и кабаньи глазки с искрой». «Очаровательный» Стасик Журавлев из Питера – кривоног. Саня Уфимцев, молодой «страшноватенький» солдат, имеет большие уши и непропорционально длинные руки. Глеб Пильгун – зануда. А Игорь Турбин, бывший двоечник, так раскрывает свой богатый внутренний мир: « – О себе: с тех пор, как мы расстались в 1979 году, закончил школу, потом – техникум, армия, заочная школа МВД. Было трудно. Превозмог. Сейчас – без пяти капитан, перспективы роста, характеристики с собой. Признаю – был женат. Ошибочно. Бывшая жена – на излечении. К новому браку – готов» [4, с.164]. Выйдешь тут замуж, когда даже Дед Мороз в романе – безнадежно пьян, да и весь «мужик, имеющийся в наличии», хронический неудачник. «Не мастевый был Толик, но мастевый. И жена у него была косоглазая, и тесть вороватый, и машину обрыгали в самом начале смены» [4, с.18].

Подобные на первый взгляд весьма не эстетичные, а на самом деле все-таки привлекательные своей буйной естественностью персонажи возникают в литературе периодически и именно в переходные, революционные времена. Сильный психологический стресс приводит, в конечном счете, и к «биологическому травматизму» человеческого организма. Посредством процедуры художественной карательной анатомии, как пишет Ф. Ницше, человек в такие моменты заново открывает себя как тело. И, «подвергшееся авторской экзекуции, это тело казнит в себе Другого, прежде всего, тело социальное, дисциплинарно-контролируемое» [5, с.828].

Феминистское письмо тоже, по определению, сопротивляется установившейся форме социальности. Женщина, по Ж. Бодрийяру, не может быть понята и объяснена в терминах общества с мужским укладом. Женщина – плохой проводник политического и идеологического, она скорее его тормоз. Женская суть инстинктивна, инерционна, хаотична и непредсказуема. Она не поддается информационной обработке и воплощает «радикальную неопределенность», созвучную постмодернистскому пониманию окружающей среды. Практически она совпадает с природой, женщина и есть сама живая «среда», имеющая вечно подвижную внутреннюю организацию.

Этот постмодернистский «разрыв структуры» женского персонажа, его ризоморфность, постоянный обмен качеств со средой, манифестирует особый креативный потенциал женского, дефаллоцентрированного мира, его удвоенную стрессоустойчивость и повышенный адаптационный потенциал. Автор вампирско-феминистского романа явно не согласен с фрейдистской концепцией женщины как «второго пола», неполноценного мужчины: «Выпьем, тетки, мужики – они все сволочи, нас им, уродам, никогда не понять. Мы же умницы, красавицы, ты, Бестужева – шьешь великолепно, Лолка – рисует, я – актриса. Так что везучие мы. Выпьем!» [4, с.134]. По мысли Ю. Кристевой, женщина ускользает от любых определений и любых идеологических привязок мужского мира, так как женское самосознание изначально двойственно, бисексуально: «...В неимоверную июльскую жару на опаленной закатным солнцем кухне, между вскипающим на плите вареньем и рыгающим холодильником, две закадычные подруги резались в настольный футбол» [4, с.147].

Женщина способна посмотреть на себя со стороны, она и субъект, и объект мужских интенций одновременно, что дает ей привилегированное положение как в жизни, так в искусстве. Психологическая гибкость, двойственность женщины – необходимое условие выживаемости, ведь социальные и личные катаклизмы только усиливают ее аппетит и общий интерес к жизни. «Под монотонное чтение свежей поэмы Холодного «Холосас», Лиза ела курицу и салат, с удовольствием пила вино, потихоньку сплетничала с Гулькой и флиртвала с электриком» [4, с.151-152].

Женская ментальная пластичность позволяет противостоять среде (путем вживления в нее) без потерь собственной структуры, без ее разрушения, так как сама организация женского внутреннего мира – бесформенна, бесструктурна, мыслится как изменчивый и непредсказуемый процесс. Форма должна отвечать содержанию, потому и гротескная ущербность телесной формы в «Романе с кровью» – только обратная сторона желаний иметь не только легко трансформируемую психику, но и легко корректируемое тело. Как пишет Ж. Делез, индивидуальная постиндустриальная свобода с необходимостью предполагает освобождение от навязанной конкретности тела. А по выражению А. Гениса, постмодернистское тело – не судьба, а лишь первичное сырье, нуждающееся в коррекции и обработке [5, с.833]. Как, например, у никогда не стареющего вампира.

Гипертрофия формы, акцентуация телесности, это и один из способов выражения внутренней «черной дыры», душевной пустоты постмодернистского персонажа – «пустоголовой Зинаиды Синицыной с волчьим прозрачным глазом», следствия «проникающего душевного ранения», полученного в результате социального кризиса. Переход на язык тела – открытие канала для выражения подавленных, болезненных психических импульсов и одновременно отказ от рационального истолкования действительности, изменить которую все равно невозможно.

К первичному, телесному, довербальному языку общество возвращается в период социального краха. Телесность – всегда пакетное понятие, она вводит в культуру не только гендерную, повышенно сенсорную специфику, но и такие явления, как аффект, перверсия, смерть, инстинкт. Тело без души инстинктивно, то есть асоциально. Тело – как бы простейшая механическая конструкция, а в варианте персонажа-вампира – это вообще мертвый организм, по сути, делезовское «тело без органов», не поддающееся традиционному рефлексивному анализу, необъяснимое по схемам традиционной логики. То есть тоже аналогичное постмодернистской среде: «Температура его была 20° градусов по Цельсию» [6, с.178].

«Мертвое» тело, противопоставленное строго организованному и заданно функционирующему живому организму, свободно от внешнего контроля, но проницаемо для внешней среды, имеет подвижные границы, покрывает дефицит адаптивных механизмов новой социальности 90-х годов. Избыточная телесность вампирско-феминистского романа это фиксация необходимости сделать более проницаемыми границы между новым миром и собой, запечатление желанья встроиться в новую реальность, так как мы, благодаря телу, «имеем мир» и «принадлежим ему» (М. Мерло-Понти).

Вот почему женщины и вампиры, живущие по законам зова крови, части среды кровавых 90-х, существа максимально приспособленные к эпохе перемен, определяющей для которой стали материальные ценности и бесцельное движение без проблеска прогресса, всегда изображаются в тексте агрессивно жующими. Так они пытаются заглушить стресс и заполнить внутреннюю пустоту, уподобиться поглощаемой среде. «...в январе были: толстая молочница, пьяный солдат, трое турок (покупать дом), все оч. вк., но мало, жили впроголодь. В декабре – 8 челов.! Не сравнить» [6, с.178]. Да и «Что же хорошего можно сказать о культурной жизни живого мертвеца?... Сон к вампиру, как известно, приходит с первыми лучами солнца. И вот, покушав и нагулявшись, возвращается предусмотрительный вампир домой пораньше – и мается, слоняясь по своей берлоге из угла в угол. То примется начищать медные ручки гроба, то дрессировать любимого паучка, то рыть подземный ход на ближайшее кладбище» [6, с.178].

По С. Кьеркегору, тело – марионеточно, это пассивный инструмент инстинкта, в нем исчезает экзистенциальная глубина, тело – поверхностно, оно аккумулирует только внешнее. Тело персонажей Г. Королевой безвольное, так же, как и сознание среднестатистического человека 90-х, оно – «подобно утопленику». Реальность такого персонажа это «сон без сновидений», и жизнь перед его глазами проносится неотрефлексированно, как в кино: «он прямо без размаха, как в кино, бьет меня по морде» [4, с.133]. Мифическими в таком случае оказываются и все социальные объединения: семья («К чему скрывать, это был экзотический брак с бытовыми драками, побоями и африканскими страстями») [4, с.147]; дружба («Ну! Я уж надеялась, что ее, по крайней мере, муж бросит после той истории... Нет! Воркуют как голуби, смотреть противно») [4, с.128]; и сам феминизм: «Эти хронические матери-одиночки, нищие, честные, высокообразованные, но житейски глупые, так и не смогли передать Инге своего гармоничного феминистского мировоззрения, отвращения к мужчинам» [4, с.128]. В философии постструктурализма дух ясен и прозрачен для выражения, а тело обозначает, что «в человеке есть тьма». По Ф. Ницше, субъект, поглощенный телесностью, вместо переживания собственной идентичности получает шоковое переживание неидентичности с собой. Социум в кризисе, семейное положение – неясное, в голове – «селевой поток». «Нешуточными» в такой ситуации остаются только инстинкты, только чувство голода.

И единственной относительно удовлетворительной и спасающей возможностью самоидентификации как для автора, так и для читателя становится тотальная ирония: «Пародии на меня вышиваешь?» [4, с.160]. Коммунальность телесности, универсальность телесного опыта открывает возможности для вариативного конструирования худо-

жественной информации, в том числе самоконструирования и «виртуального тела» читателя, так как, по мысли В. Подороги, нельзя читать, не изменяя себя. Тело постмодернистского читателя, как женского персонажа, так и персонажа-вампира, оказывается не финально сконструированным образованием, а лишь ситуативно значимым и принципиально преходящим, промежуточной версией его конфигурации, каждый раз возможно «новеньким» телом.

Несмотря на повышенную чувственность постмодернистского образа, изначально волнительность, экзатичность телесного опыта, «тело без органов» – всегда холостое. «Моя жизнь – это «Махабхарата» без героя» [4, с.122], – резюмирует феминистская героиня Г. Королевой. Это, как правило, бесполой передатчик желаний, машина желаний (есть). Признаки пола для персонажа-вампира вторичны в его отношениях с миром. Поэтому мужское и женское в королевском тексте все время дрейфует, обмениваясь функциями и определениями. «Компания маленьких чернявых турок, тряся фесками, злобно дралась с двумя дюжими канадками-феминистками в мужских костюмах» [4, с.141]. «С детства не мог понять, за что они нас так ненавидят... – Как писал Дон Хуан Кастанеда, все бабы – стервы» [7, с.190].

Нестабильность среды не только делает самым востребованным феминистский (бисексуальный) персонаж или вовсе пустую персоналифицированную переменную форму – персонажа-вампира, инфернализированный процесс еды (наполнения средой), но и обуславливает композицию всего постмодернистского мегаромана, повторяющего синергетическую структуру персонажа и мира.

Хаотичный, находящийся в вечном становлении, дегероизированный (приравненный к функции еды и воспроизводства) персонаж Г. Королевой особенно сильно обусловлен и топосом проживания, тоже организованным как ризома или лабиринт. Лабиринт как всеобщий мировой план и, в частности, форма организации женской личности с ее не поддающемуся вычислению поведению, в котором нет логики и поэтому нет выхода, и делает королевского персонажа «чудовищем», ловушкой природы. «В одну из таких вот резервных суббот, просидев весь вечер на уютнейшей своей кухне в совершенном одиночестве, Тата потянулась за кофейной чашечкой, разбила ее и вдруг расплакалась. Бобровой захотелось любви. Должен же существовать кто-то, для кого она бреет ноги, делает массаж и пользуется удивительными духами «Minotaures»» [4, с.103].

Состоящее из «невинности и преступления» (Ж. Батай), это «чудовище», руководимое, прежде всего, инстинктами, и теряет себя как существо социальное. Не случайно лабиринт является сновидной (подсознательной) реальностью, моментом инициации всех персонажей, живущих по голосу крови и подвергшихся телесной трансформации (выброшенных из отстающего пока от них социума), включая и борца с вампирами, «специалиста по крови», Джона Иеремию Козловски – человека «с приветом», у которого «никогда не было близких друзей, долгих романов и постоянной работы» [4, с.175].

Лабиринтоподобен Дом зла, где новорожденные вампиры завершают свою внутреннюю реорганизацию, цикл своих изменений. «Терем а ля рюсс, казалось, был сплетен из десятка разнокалиберных скворечников. В холле было множество дверей, ведущих в комнаты, каморки, кладовки, шкафы» [1, с.190]. Лабиринт – новая складывающаяся нелинейная структура реальности 90-х годов, поскольку если структуру «ускорять и перестраивать» из линейной, она, в конце концов, превратится в искривленную [5, с.403].

И вся лабиринтоподобная композиция книги с интертекстуально переплетающимися сюжетными линиями вампирского романа и «феминистских» повестей, которые должны благодаря своей непараллельной сочетаемости синергетически самоорганизоваться уже в голове читателя, напоминает компьютерно-сетевой гипертекст, новое в литературе принципиально неинтегрированное целое. Такой герменевтический драйв (случайный читательский отбор подобий и симпатий, по У. Эко) как бы демократически убирает из текста автора, так как облик создателя этого лабиринта менее значим, чем изображение самого общезначимого и универсального лабиринта бессознательного.

Только постигнув многозадачную организацию персонажей, можно, быть может, проникнуть и в тайну ментальности самого архитектора текста-лабиринта, мифиче-

ской Гули Королевой, фальсифицированного автора этой бесовской модели вселенной, изначально на уровне псевдонима раздвоенного на Я и Другого, как бы выскользнувшего из собственного биографического тела и оказавшегося «по ту сторону себя». Авторская маска «Гуля Королева» сама себе все: и субъект, и объект, и Я (женщина), и ОНО (вампир), и СверхЯ (мужчина, писатель, неустранимый надзорный орган).

Автора этих очень симпатичных «отвязных царапок» безошибочно можно идентифицировать только с языком, с поэтикой словесной игры – аналогом новой формы жизни, единственной конвенциональной основой бытия «новорожденного» общества господства дикого капитализма. Роскошная, поистине королевская стилевая игра – еще один капиталистический соблазн, особая форма чувственности постмодернистского письма: «Ночной городской воздух, как кинжал, входил в грудь с тройным поворотом» [6, с.189].

Языковая игра как попытка освоения и управления усложнившейся реальностью наполняет роман воздухом легкости, свободы, удовольствия и дает искомый консенсус с этой страшной и неясной действительностью. Телесность городских пейзажей, пародийное одушевление страхов, их из текста (и бессознательного) с легкостью вытесняет. «Была полночь. Улица Джамбула, белая и страшная, вытянулась как покойник. Синие пятна фонарей дрожали на ее впалых боках, высвечивая венозные переплетения веток, тускло мерцающую ледяную сукровицу на стенах, столбах и скамейках» [7, с.180].

Динамика языковой игры, в отличие от реальности смутного времени 90-х, не только обещает социальную эволюцию, но и сразу порождает массу текстуальных удовольствий. Инверсия ФИО «гордых деятелей алматинской субкультуры», известных представителей местного бомонда – Нинель Борисовны Мраковой – редактора литературного альманаха и автора работ по экзерцизму, Соломона Рубинчика, переводчика с казахского на немецкий, сомнамбулического поэта Вадика Холодного с длинной девичьей косой, корейского романиста и автора идеи сериала «Светофор» Эммануила Кана, культуролога Абая Кадавры и др. взывает к креативному потенциалу читателя («Ведь что ценно в общении? В общении ценно партнерство» [4, с.142]) и обеспечивает обоюдное авторско-читательское наслаждение от изобретения и расшифровки языковых сдвигов, радостного открытия операциональности языка и мира.

Именно язык книги, его генеративная (трансформационная) грамматика – главный носитель инновационного, в нем и содержится настоящий катарсис, очищение кризисного сознания, примирение с миром через иронию – понимание относительности, возможности неоднозначности оценок происходящего, констатации одновременно драматизма мира и его веселой карикатурности. «Драма понемногу затихала. Над окровавленным полем боя, усеянным осколками, зубами, клоками волос и одежды, носились крики потерпевших» [1, с.146].

Литература

- 1 Королева Г. Роман с кровью // Нива. – Алматы, 2004. – № 1. – С. 170-191.
- 2 Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросет, 2000. – 50 с.
- 3 Улыбина Е.В. Обыденное сознание в картине мира личности: автореф. д-ра психолог. наук: 19.00.01 – Ставрополь, 1999. – 48 с.
- 4 Королева Г. Роман с кровью и другие повести. – Алматы: Искандер, 2005. – 184 с.
- 5 Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
- 6 Королева Г. Роман с кровью // Нива. – Алматы, 2004. – № 2. – С. 173-191.
- 7 Королева Г. Роман с кровью // Нива. – Алматы, 2004. – № 3. – С. 179-191.

