

*Между экзотическим и травматическим:  
конструкции женской субъективности  
в латышском постсоветском женском письме*

*Сандра Мешкова*

Конец 80-х и 90-е годы XX столетия в Латвии, как и во всем регионе центрально-восточной Европы, стали периодом смены культурной парадигмы, что во многом предопределено социально-политическими изменениями в связи с выходом из советской сферы влияния и наступлением так называемого переходного периода. В сфере культуры и литературы произошла смена эстетического канона в сторону постмодернизма – крупные перемены в поэтике литературы, ее тематике, а также в общих категориях и представлениях.

Особое значение в этом процессе имеет новое осмысление проблемы субъективности. В текстах молодого поколения авторов конца 80-х и начала 90-х – Андры Нейбурги, Гундеги Репше, Яниса Эйнфелда и др. – происходит своеобразное «открытие» тем телесности и сексуальности, в структуре субъективности подчеркиваются такие проявления и признаки полового различия, которые в латышской литературе со времен позднего натурализма и волны декаданса в первые десятилетия XX века практически не отражались. Отсутствие показателей телесности и сексуальности или их строго регламентированные проявления в литературе советской поры создавали эффект прозрачного, вернее, просматриваемого субъекта, который легче поддается категоризации и накладыванию нужных идеологических установок – классовости, партийности, моральности и т.д.

Наиболее интересные стратегии нового осмысления субъективности наблюдаются в жанре автобиографии и в женской литературе/женском письме, которое в конце 80-х – начале 90-х годов приобретает особую значимость, перемещаясь из периферии латышской литературы в ее центр.

В 1987 и 1988 годах были опубликованы три сборника рассказов молодых писательниц – «Птицы-чучела и птицы в клетке» Андры Нейбурги (1987), «Духи для любимой девушки» Рудите Калпиня (1987) и «Концерт для моих друзей в пепельном ящике» Гундеги Репше (1988). Отмечая их радикальную новизну, критики обозначили этих писательниц как группу «молодых сердитых девушек» – по аналогии с «молодыми сердитыми мужчинами» (*angry young men*), представителями радикально настроенного поколения английских писателей 60-х годов. В начале 90-х годов ключевой фигурой среди различных практик женского письма становится Гундега Репше, при этом единство практик женского письма в латышской литературе связано со специфическим пониманием женской субъективности, обусловленным культурно-историческим контекстом.

В западной литературе практики женского письма возникают в 60-70-е годы 20 века. Рефлексии женского в текстах таких писательниц, как Дорис Лессинг, Фей Уэлдон, Алис Уокер, Маргарет Атвуд, Алис Манро, Тони Моррисон и многих других, имеют самое различное значение – от утверждения конструктивного, положительного пафоса женского различия, способного породить различные социально-культурные альтернативы, до раскрытия женского через структуру травмы и психоза, невозможности существования женской субъективности. Данный спектр трактовки проблемы женской субъективности проявляется также и в ведущих направлениях теории западного феминизма – таких, как англо-американская гинеокритика (*gynocritics*) и французская традиция женского письма (*écriture féminine*).

В латышской литературе, особенно в текстах Гундеги Репше, структура женского различия раскрывается как сложный, порой мучительный процесс. Проблематичность самой категории различия (не только в гендерном аспекте) в латышском культурном сознании можно отчасти объяснить отсутствием философской традиции рефлексии *другого*. Кроме того, в современной реконструкции культурной идентичности в Латвии преобладает принцип тождественности, однородности, тенденция централизации национально-культурных ресурсов с присущей ей инвазией «чужих» идеологий. В связи с этим раскрытие принципа женского различия и женской инаковости является актуальной задачей культурного процесса в Латвии, а их анализ даёт, на наш взгляд, возможность определить некоторые социально-культурные характеристики постсоветской латвийской культуры в целом.

В текстах Гундеги Репше (р. 1960) раскрытие женской инаковости выступает ключевой линией, в развёртывании которой наблюдается определенная последовательность – от стратегий экзотичных репрезентаций женской инаковости в начале творчества (первом романе Репше «Огненный знак» (1990), сборниках рассказов «Семь историй о любви» (1992), «Бестиарий нынешних времён» (1994) и романе «Теневой апокриф» (1996)) к стратегиям травматичной репрезентации женской субъективности в последних по времени романах «Красное» (1998) и «Дюймовочка» (2000). В ранних произведениях Репше преобладает лирическая структура, в которую вплетаются персонажи, не превосходящие функции поэтических образов и символов. Женские фигуры в них имеют эмблематический характер, зачастую являясь персонификациями образов. Например, в рассказе «Унесенный ветром» в сборнике «Семь историй о любви» внутренний монолог умершего героя-повествователя обращен к Гертруде, его бывшей возлюбленной, которая стала для него образом/лицетворением жизни, от которой он унесен мощным потоком ветра. Экзотичность женского маркирует здесь границу, за пределами которой существуют иные, неведомые законы. Таким образом, практики репрезентации женского различия в форме экзотичности также заставляют женских авторов отказываться от предшествующих

канонов литературы в поисках новой поэтики, столь актуальной в контексте смены культурной парадигмы в сторону постмодернизма.

В недавних романах конца 90-х Гундеги Репше женская субъективность выходит на первый план и конструируется как сложная многомерная структура, имеющая глубину, и её раскрытие составляет основную направленность текста. Именно в них Репше предстает как яркая представительница традиции женского письма.

### **На грани самооткрытия: Нина как репрезентация границы в романе Гундеги Репше «Теневой апокриф»**

Роман «Теневой апокриф» (1996) является переходным этапом в творчестве Гундеги Репше. Отступая от символично-лирической структуры ранних произведений, здесь создается вполне реально ощутимая атмосфера переходных времен, с легко распознаваемыми атрибутами – образ бизнесмена Раула и городская предпринимательская среда, полуразоренный сельский мир с отдельными островками типа хутора Халдора, стремление уехать за границу в поисках стабильности и благополучия и т.п. Женский образ – главная героиня романа Нина – обеспечивает динамику развития сюжета мотивом бегства: от благополучного брака с бизнесменом Раулом к романтическим отношениям с Халдором, а затем и в Норвегию, куда Нину тянет травматическое происшествие в прошлом – самоубийство художника-стеклодува Эрланда, в доме которого она гостила и с которым у нее завязались внезапные любовные отношения, ставшие трагической причиной его смерти.

Путь Нины пересекает границы между городом и селом, между родиной и заграницей, браком и свободной любовью. Она не принадлежит ни к городской зоне переходной поры, ни к мифическому сельскому миру, находящемуся вне хаоса истории и неразберихи перемен, хранящему корни национальной идентичности в монументальных образах космоса сельского хутора, состоящего из дома, двора, луга, пруда. Для неё не приемлем ни брак, заключенный по западной модели «удобного брака», с четко распределенными функциями мужа-кормильца и жены-домохозяйки, ни романтические отношения с мужчиной, живущего по естественным правилам сильного (мужчины), покровительствующего слабым (женщинам). Она ищет зону, свободную от навязанных культурой или социумом значений, и находит ее в Норвегии, откуда не возвращается, оставляя как Раула или Халдора, так и читателя в полном неведении – вопросительный взгляд обоих мужчин, обращенный к автору, которая знает о дальнейшей судьбе Нины так же мало, как и они, образует открытый конец романа. Женщина исчезла. Вместе с ней и ключ к распознаванию скрытых процессов культуры и общества. Ясно то, что жить в этой среде она не может, не согласна и не желает. Новый социальный контракт, способный

укротить ее деструктивное центробежное желание, не найден, и женский образ маркирует траекторию желания в ее разрушающем действии – взорвать космос, разнести неудовлетворяющие модели человеческих и социальных отношений (брак с Раулом), отстраниться от непосягаемых объектов (отношения с Халдором), что является аналогом их разрушения (любовная связь с Эрландом). В то же время, ответ на вопрос, что, кроме разрушения и отказа, представляет собой женщина, какой мир она выбирает, что является ее тeneвым апокрифом – остается открытым и даже скрытым. Интериоритет женской субъективности не раскрывается, его как бы и не существует.

Десубъективизацию героини частично компенсирует авторский образ, представляющий высший уровень текстуализации субъективности. Голос автора периодически комментирует действие героини, заполняет паузы, вербализует ее возможные мысли и чувства. В то же время автор не претендует на традиционную объективную точку зрения, а подчеркивает субъективность своего мнения. Авторский комментарий не нормативен, не создает дополнительного давления на и так ограниченную в своих функциях героиню; он скорее дополняет и компенсирует тишину ее голоса.

В конце романа героиня исчезает и из авторского поля зрения. Авторский образ материализуется при конфронтации с мужским взглядом в заключительном эпизоде романа в аэропорту, где Раул и Халдор ждут Нину, которая не вернется. Автор не только не остается незамеченной, но и становится обвиняемой в исчезновении героини и в распаде сюжета. Осуждение во взгляде обоих мужчин, обращенное к автору, выдает агрессивность фрустрации, от которой авторская фигура оберегает новонайденное героиней женское пространство, которое не материализовалось в репрезентируемых образах. Почему? Возможно потому, что оно существует лишь в воображении автора, выдавая более или менее осознанное, характерное женскому письму стремление к аутентичной женской территории, которую можно отвергнуть как утопическую или же принять всерьез в качестве стремления к обновлению культуры и общества.

Соотнесение проблемы инаковости женского с процессом самообновления культуры в условиях кризиса характерно также и для западных феминистских теорий. Алис Жардин обозначает это термином *гинеzis* или «помещение женского в дискурс» (Jardine 1989: 25). В то же время участие в гинезисе в письме Репше не проявляется. В ее текстах не хватает ни утвердительного этического пафоса писательниц, вдохновленных традицией западного либерального феминизма (например, Маргарет Атвуд), ни радикального политического пафоса разрушения фаллоцентристских основ языка в стратегиях письма постструктуралистских феминистских писательниц (Элен Сиксу, Эрика Джонг и др.).

## **Травматическая структура женской субъективности в романе Гундеги Репше «Дюймовочка»**

Роман Гундеги Репше «Дюймовочка» можно воспринять как первую серьезную попытку заглянуть во внутреннюю глубину женской субъективности. Самооткрытие женского здесь происходит в процессе воссоздания идентификации героини путем поисков происхождения, основы и возможных реализаций женского как такового через стратегии традиционной идентификации по отношению к фигурам отца и матери. Результат весьма драматичен: героиня романа Стелла теряет отцовскую идентификацию, не достигая материнской. Происходит потеря женской субъективности, которая проявляется в видениях героини в заключении романа и которую с психоаналитической точки зрения характеризует психоз, травматическая регрессия от уровня символического до уровня реального, переход от языка к молчанию. Данная установка дает возможность ссылки на теории Юлии Кристевой, которая подчеркивает нестабильность женской позициональности в языке и текстуальности, а также хрупкую границу между семиотической диспозицией женской субъективности и структурой психоза (*Kristeva, 1986*).

Установки Кристевой по отношению к данной проблематике коренятся в представлении о психозе Жака Лакана, которую он разрабатывал в ряде семинаров в 50-х годах. Главное внимание он обращает на анализ психотической речи и языка, трактуя психоз как разрыв связи с реальностью, опосредованной символическим порядком, покрываемый психотической фантазией, которая воспринимается как реальное. Исходя из известного разделения Реальное, Воображаемое, Символическое как трех фаз формирования субъективности, Лакан определяет образование структуры психоза следующим образом: то, что вытесняется из Символического, возвращается как Реальное (*Lacan, 1993: 46*). Реальное является самым неопределенным понятием из всех троих, указывающим на архаичную фазу субъективности вне речи, языка и социальности; это глубинная основа субъективности, не доступная означиванию (*Lacan, 1997*). Описывая психотическую фантазию, Лакан отмечает, что, с одной стороны, в ней проявляется исключительно сильное значение, но с другой – это значение несимволизируемо (*Lacan, 1993: 85*). Психотическая фантазия как возвращение в Реальное является последствием исключения Имени Отца, или Фаллоса как фундаментального означаемого власти символического Отца. Исследование регрессии через психотическую речь раскрывает важные нюансы конституции говорящего субъекта в его связи с языком и текстуальностью.

Кристева, исследуя структуру психоза, трактует психоз как крайнее проявление женской (семиотической) позициональности в языке, составляющее особую угрозу женской субъективности. В статье «Правдивое-Реальное» (*Le véél, 1979*) она особо выделяет языковой аспект психотической регрессии –

регрессии означающего из символического в реальное, исключая означаемое, что приводит к снятию четкого разделения между знаком и референтом и установлению прямой связи между правдивым (фр. *le vrai*) и реальным (*le réel*), выражаемую понятием *le vréel*. Излагая механизм психоза, Кристева выделяет икону как центральный элемент психотической галлюцинации, в которой преобладает визуальный регистр. Ссылаясь на понятие иконы американского семиолога Чарльза Сандерса Пирса, выделяющего икону как ту категорию знака, которая прямо указывает на референт, Кристева трактует икону как означающее, являющееся референтом, воплощающее его. Психотическая икона маркирует досимволическое, где «Другой» (фр. *Autre*) как предпосылка и место позиционирования означающего редуцируется на «другого» – место позиционирования означаемого в регистре воображаемого. Так как «другой» производится как неструктурированный (по гендерному и другим параметрам) праобъект, редуцируя на него структурированного «Другого» и тем самым снимая разделение между означающим и означаемым, отменяется возможность означивания. Таким образом, икона психотической галлюцинации предшествует дифференциации означающего и означаемого, и воплощаемый ею образ или видение не доступны символизации и поэтому не включаются в смыслообразующие структуры. Икона не отводит к архаичному предварительному опыту субъекта или вытесненному материалу сознания, так как психоз, в отличие от невроза, основывается не на вытеснении, а на исключении, как было указано выше. Таким образом, то, что возвращается, – это не вытесненный материал, а чистая, внешне проецируемая фантазия. Так как она не связана с историей формирования субъективности, ей не сопутствуют аффекты (страх, стыд, чувство вины и т.п.), и поэтому она переживается как абсолютная облегчающая сила и экстатическое чувство. В то же время, в отличие от орфического *jouissance* поэта – проявления семиотической диспозиции субъективности, порождающей наслаждение экстатического творчества, психоз приводит к потере субъективности: психоз всегда – травматическое состояние. С точки зрения Кристевой, семиотическая диспозиция, продуктивная для мужского субъекта, составляет угрозу психотической структуре женского субъекта. Именно в этом ракурсе можно рассмотреть травматизацию женского в романе Репше «Дюймовочка».

Психотическая структура в романе прослеживается на трех уровнях: 1) травма потери субъективности; 2) взаимосвязь языка и молчания; 3) регрессия означающего к психотической галлюцинации героини.

Нить самооткрытия героини романа Стеллы проходит через слои ее памяти, реконструирующей историю семьи. Центральными фигурами в ней являются отец Стеллы Ленард, пожилой алкоголик, живший за счет жены и окончивший жизнь самоубийством; мать Вивиана, писательница и эксцентричная личность; мачеха отца Михалина; ее покойный муж – отец Ленарда поэт Тиберий; бабушка Амелия, пережившая депортацию в Сибирь и поселившаяся пос-

ле возвращения в Латвию с маленькой дочкой Вивианой в доме погибшей напарницы по лесным работам. Еще появляется Конрад, один из любовников матери, и бисексуальный друг Стеллы Кент. Вместо одной центральной сюжетной линии в романе сплетаются несколько историй:

– история о неудачном браке Вивианы с Ленардом и ее многочисленными мужчинами, из которых самая значительная роль отведена Конраду – писателю, литовскому эмигранту во Франции, при встрече с которым на конференции в Вене у них вспыхивает интенсивная, но недолгая любовная связь;

– история о мучительном супружестве Михалины и Тиберия;

– история Амелии о жизни в Сибири и трудными годами после возвращения в Латвию.

Эти истории фокусируются в сознании Стеллы и, раскрываясь через призму ее восприятия, становятся материалом процесса ее субъектной генеалогии, в котором она не участвует активно, но занимает пассивную позицию наблюдательницы, переживая драму становления своей субъективности. В изложении этой драмы важна многоступенчатость повествования, устанавливающая определенную связь между историями.

Так, введению треугольника драматических отношений дочери с фигурой отца и матери, в рамках которого проявляется сильная эмоциональная привязанность Стеллы к отцу и проблематичность отношений с матерью, предшествует история Михалины, которая, с одной стороны, дает представление об истории психической конституции Ленарда, утесняя связь дочери с отцом, а с другой – вводит мотив женской жертвы в отношениях с мужчиной, противоположностью чему является история Амелии, которая в свою очередь углубляет материнскую генеалогию дочери. Именно в эту историю вставлен эпизод встречи Вивианы с Конрадом, имеющий решающую роль в раскрытии травматического ядра субъективности героини Стеллы. С точки зрения взаимности отношений членов семьи как фигур в ее сознании, а также степени их опосредованности, проявляется следующая картина. Во-первых, взаимная связь соединяет дочь с отцом и мать с любовником. Это классическая ситуация Электры – модель потенциальной отцовской идентификации дочери. Во-вторых, неопосредованность отношений ярче проявляется в материнской генеалогии, корнящейся в любви Амелии к дочке, рожденной в суровых условиях сибирской ссылки. Любовь матери, которую Вивиана могла бы передать своей дочери, является потенциальной основой материнской идентификации Стеллы. Но ни одна из моделей не действует, и в результате происходит подрыв основы субъективности героини.

Изначальный механизм отцовской идентификации подрывается деградацией отца-алкоголика. Витальная сексуальность матери на этом фоне приобретает агрессивные и угрожающие черты: недаром известие о самоубийстве отца в повествовании следует фрагментам дневника Вивианы, где излагается история ее встречи с Конрадом. В сознании дочери существует связь между само-

убийством отца и чрезмерной материнской *jouissance*. Как отмечает Кристева в эссе «Женское время» (*Les temps des femmes*, 1979), темной стороной отцовской идентификации Электры является ненависть к матери, вернее, к материнскому удовольствию. Электра желает смерти матери не потому, что она убила отца дочери, а потому, что она – любовница Айгиста (Kristeva 1986c). Ненависть к материнскому удовольствию усложняет возможность материнской идентификации героини. Амбивалентность ненависти и любви Стелла пытается разработать, отделяя Вивиану-писательницу от Вивианы-матери. Вивиана-писательница воспринимается Стеллой как яркая, очаровательная, творческая женщина, притягивающая людей и воодушевленно резонирующая с окружающими, в то же время, хотя Стелла восхищается Вивианой как писательницей и женщиной, как мать она остается для неё недоступной. Разрыв между ними объясняется страданиями Вивианы во время беременности и обдумываемой ею возможностью аборта, о чем Стелла узнает из записок матери неизвестному мужчине. Разрыв между матерью и отцом, наметившийся тогда и полностью происшедший позже, воспринимается Стеллой в качестве серьезной угрозы стабильности ее собственной субъективности, которая подвергается дальнейшей дестабилизации открытием материнского удовольствия в эпизоде встречи с Конрадом. Прочтение описания этой встречи является роковым поворотом для Стеллы в поисках своей предыстории – травматическое открытие отчуждения от матери, открывшее ей глаза на случайность ее существования. Это точка перелома в ее субъектной генеалогии, с последующим самоубийством отца и изнасилованием Стеллы. Эти одна за другой материализующиеся травмы приводят к символическому ослеплению. Ссылаясь на мысль Элен Сиксу о кастрации и декапитации как двум возможным выборам женского субъекта в патриархальном символическом (Sixous 1981), Стелла переживает оба – как потерю зрения и как потерю языка: «Как против изорванной мною, как против в тысячу мелочах изорванной мною может устоять мое слово?» (Repše, 2000: 165) (здесь и далее перевод мой – С.М.). Изнасилование – как акт крайнего насилия над женским – представляет драматизацию потери единства субъективности, приводящей к молчанию как традиционному выражению несостоятельности женского или к утере женского языка, а значит, самой невозможности женского.

Преобладание молчания над женским языком представляет следующий уровень драматизации травмы. Тишина в романе имеет мужской род: «У тишины мужское лицо». (Repše, 2000: 23). Попытка Стеллы создания своего рассказа не удается и приводит к фрагментации, к принятию функции молчания и даже к чувству вины за идею его создания. Проблематичность рассказа Стеллы при этом не проявляется сразу. Сначала бегло вводятся главные действующие лица – Вивиана, Ленард, Михалина, Тиберий, дается зарисовка их взаимоотношений в традициях семейной психологической драмы, но после первых заключений об отношениях родителей в рассказе появляется напряжение. Оно порождает



дено неспособностью рассказчицы дистанцироваться от своего рассказа, воспринимаемого ею как переплетения травматических происшествий, имеющих прямую связь с ее жизнью и личностью. Концептуально необходимый эффект непосредственности создается синхронностью повествования. Во-первых, рассказ ведется как разговор, имеющий конкретный адресат (Птица), от которого ожидается ответная реакция. Во-вторых, в повествовании поддерживается перспектива настоящего, углубляющаяся включением в повествовательную структуру эпизодов из прошлого в форме драматизированных диалогов (в рассказ включены разговоры между Стеллой и Ленардом, Стеллой и Амелией и др.) и вставлением фрагментов дневников Михалины и Вивианы. Синхронизация потенциально диахронических уровней повествования способствует также локализации Стеллы как единственного центра сознания, через призму которого проявляется драматизм психотической регрессии. Столкновение женской речи и мужского молчания реализуется как несостоявшийся разговор. Кто собеседник Стеллы и почему коммуникация не удастся – это существенные вопросы, поясняющие процесс ее субъектной драмы.

Адресат рассказа Стеллы – Птица, ласточка, в первую очередь упрочняет интертекстуальную связь со сказкой Г.К. Андерсена, указанную в названии романа. Совместное путешествие женщины и птицы в сказке Андерсена преобразуется в неудачную попытку общения: бесполой ласточка приобретает мужской пол, менее определенной становится их цель, так как принц – бисексуальный друг Стеллы Кент не так уж жаждет прибытия женщины, поэтому в заключении не происходит идиличной встречи женщины с мужчиной. Известная андерсоновская чета ласточки и Дюймовочки умножена в нескольких версиях. Центральными из них являются Стелла и Птица, а также маленькая истеричная женщина, которую Вивиана и Конрад встречают на ранней утренней прогулке в Вене и которую Вивиана ассоциирует с Дюймовочкой, не нашедшей свою ласточку. Ее одиночество и отчаяние вносят резкий диссонанс в избыточное счастье Вивианы и Конрада после бурно проведенной любовной ночи. Дальнейшие версии повествования включают такие пары, как Вивиана и Конрад, Михалина и ее муж Тиберий, Амелия и ее муж Юрий, погибший вскоре после их встречи в Сибири и т.д. Ласточка и Дюймовочка являются инвариантом взаимоотношений мужского и женского, основанных на взаимной неуловимости. Это невозможные отношения двух различных существ. При этом уклончиво и неуловимо именно мужское, воплощающее тишину, одиночество, изоляцию. Образ одинокой дюймовочки предстает перед глазами Стеллы в дневнике матери, где встреченная в Вене отчаянная, рыдающая женщина ассоциируется Вивианой с карликовой женщиной, замеченной ею в Туле, когда Амелия везла показать дочь отцу ее погибшего мужа, но оказалось, что дедушка уже потерял контакт с внешним миром. Итак, образ Дюймовочки становится в сознании Вивианы эмблемой тщетного пути по следам отца. У Вивианы нехватка отцов-

ской идентификации компенсируется избытком материнской любви, ставшей основой ее витальности, творческого самовыражения, удовольствия от письма. Вивиана является пишущей женщиной, не способной соединить творчество и материнство, в результате чего она эмоционально дистанцируется от дочери. Стелла – это побочный продукт творящей матери; в образе Дюймовочки она соотносит себя с фигурой *другой* женщины в сознании матери, в непривлекательном, даже отталкивающем описании которой проявляется отвращение, наряду со страхом, испытываемое Вивианой к тому, что находится за гранью, к которой она подошла слишком близко: «Красные кентавры и зеленые единороги мчались в моем сознании, догоняя дюймовочку в черном кожаном платье, но как только кто-то из них рогом или копытом пытался ее заколоть или затоптать, она провалилась сквозь землю, чтобы вылезти снова наверх где-нибудь дальше..» (с. 158). В этой фантазии Вивианы происходит борьба за сохранение единства субъективности, и в этом ей помогает Конрад, отпугнувший навязчивый образ своим присутствием. Красные кентавры и зеленые единороги напоминают галлюцинацию Вивианы во время беременности о носорогах, едящих розы. В обоих видениях грань между фантазией и реальностью сохраняется.

Связуя оба материнских видения и осознавая их связь с беременностью матери, устанавливается метонимическая связь Стеллы с Дюймовочкой. Это крайне деструктивный момент, в котором открывается неустойчивость субъективности Стеллы – даже не на уровне идентификации, а в изначально разорванной связи с матерью. Узрение себя как Дюймовочки – образа психотической галлюцинации матери, активизирует психотическую структуру, унаследованную от матери, которая вслед за упомянутой цепью травматических эпизодов достигает крайней формы психотической регрессии. Рассказ, обращенный к Птице, на самом деле является исследованием своей субъектной генеалогии – разговором с собой. Несостоявшийся разговор представлен как капитуляция женского языка перед мужским молчанием, мотивируя основную функцию Птицы как фиктивного слушателя – храня молчание, усиливать эффект внутренней психодрамы Стеллы. Чем дольше длится молчание Птицы, тем больше времени уделяется для попытки рассказа Стеллы и тем глубже она заходит в себя, достигая предела языка и субъективности.

Значительно то, что Птица связана с мужским и отцовским. Обращаясь к Птице, Стелла апеллирует к своей позициональности в символическом – способности вести разговор, вступить в процесс смыслообразования и социального обмена. Противостояние тишины самовыражению женского драматизирует нестабильность символической позиционности женского и приводит к ее подрыву. После того, как это произошло, и Стелла ощущает боль и слепоту, ее отчаянные крики помощи обращены к матери, пытаясь оповестить ее о происшедшем. Но это уже бессвязная, фрагментарная речь. Мать, так же, как и Птица, хранит молчание. Следует дальнейшая регрессия, и в галлюцинации Стеллы

раскрывается разрыв связи между словом и объектом, потеря идентичности, фрагментация телесных ощущений. Тишина сомкнулась со слепотой, образуя *лимб*, купол адских мук, бессловесного заключения, забвения. В него стекаются все нити драматизации травмы и медленно стихают импульсы надежды и противостояния. Постоянный фон тишины материализуется в иконическом образе человека из тишины, протягивающего руку помощи. Его протянутая рука, порыв Стеллы броситься к его ногам и чувство, будто ее волокут к месту казни, мех королевской мантии человека из тишины, звук его голоса, возвещающего о помиловании – это является воплощением стремления Стеллы к взаимосвязи, к ответной реакции на ее существование, к обмену, чего нет в реальности и что невыразимо в языке и рассказе. Все это выражается как неожиданное помилование вместо ожидаемого наказания или продолжения насилия, образуя катарсическую кульминацию в заключение романа. Осознание последствий насилия переходит в смирение, что позволяет получить помилование, и прошение постригаемой девы о милости к слову порождает надежду о возможности нового языка. Таким образом, травматизация женского в романе становится жестом смирения, приводящего к помилованию. Оба жеста – смирение и помилование – обостряют осознание насилия; в то же время, насилие в романе трансформируется в смирение и очищается через молитву, ссылаясь на возможности религиозного дискурса. Довлеющим чувством женского в романе становится чувство преследования и чувство жертвы, и именно таковым является в Латвии национальный код женского – определенный симптом культурной ситуации, указывающий на необходимость разработки опыта подверженности насилию на уровне коллективного сознания. Данная структура женского проявляется и в других романах Репше – таких, как «Огненный знак» и «Красное».

В «Дюймовочке» эта линия развернута в истории Амелии и обрисовывается в диалогах Стеллы и Амелии. Стелла расспрашивает бабушку об ее жизни в Сибирской ссылке. Рассказ Амелии является одним из многих трагических рассказов о том, как женская судьба может быть искалечена историей: ее счастливый брак с мужем Херманисом уничтожен войной и депортацией, раскрыты некоторые эпизоды жизни в сибирской деревне, лесных работ, рождения и воспитания сына и дочери в тяжелых условиях, а также трудности по возвращении домой. Она подводит итоги горького опыта своего прошлого как потерю мужчин в ее поколении: «Все было бы совсем иначе, если бы наши мужья не были отняты и расстреляны. Все бы работали, устраивали жизнь» (с. 134). Следует заметить, что демаскулинизация мужского была частью политики тоталитарного и неототалитарного советского режима. Она воплощалась путем репрессий представителей власти независимой Латвийской Республики, навязывая при этом конфронтацию полов в контексте преувеличенной и зачастую искаженной женской эмансипации (т.н. советского феминизма). Последствия насильственной демаскулинизации и попытки реконструкции маскулинности яв-

ляются одной из доминант постсоветского дискурса как в Латвии, так и в Центрально-Восточной Европе. В отсутствии мужей и отцов в семье отражаются исторические коллизии. Они касаются и Вивианы: в ее дневнике проявляется горечь, порожденная молчанием матери об ее отце, и недоумение, как распутать множественные нити, образующие сложное сплетение ее опыта с судьбой ее поколения и общинности: «.. и я думаю, что значит простить. Во-первых, – кого? Строй? Процессии оккупантов на протяжении семисот лет? Кого простить за скорбь поколения? Самого Бога? Простить – это значит родиться заново. Пройти через боль, стыд. Это значит – умереть заново» (с. 157). Она признает, что творчество для нее – путь к освобождению.

Стелле приходится столкнуться с этим заново: «... я еще слышала голоса. Я их различала. Моя мать напоминала, что отчизна в пламени, Кент просил прощение, кто-то другой молил о воскрешении, а я сама с жаром декламировала историю своей жизни палачу, который молчал как тишина» (с. 178). Груз истории для нее слишком тяжел, или же она слишком хрупка для него. Ее неудавшийся рассказ обращает внимание на необходимость нового языка, но трудно представить, на какой основе могло бы произойти возрождение Стеллы или реконструкция женской субъективности. Введение религиозного дискурса в концовке романа приводит к мысли о том, что воскрешение пока что мыслится только как чудо, вне сознания и процедур символизации, ибо язык Стеллы подчиняется власти тишины, что и подтверждается ее жестом смирения.

Важно, что Гундега Репше установила явную паратекстуальную связь между автором и героиней: на обложке книги изображено ее собственное лицо с очками молчания в форме распростертых крыльев ласточки. Силуэт ласточки как эмблема молчания используется также для обрамления названий глав. Это наводит на размышления о самочувствии писательницы в литературном поле; переступая этот текстуальный порог, возможно чтение травматического самооткрытия Стеллы как рассказа о невозможности женского. Следует заметить, что подобная тенденция проявилась и в новейшем романе Гудеги Репше «Оловянный крик» (2003), а также в романе Норы Икстены «Учение девственницы» (2001) и в романах и пьесах молодой латышской писательницы Инги Абеле. Это свидетельствует о том, что в рефлексии женского и проблематичных ее проявлениях отражаются актуальные процессы культуры, что, следует надеяться, и у нас приведет к образованию новых культурных фантазий и альтернативных конструкторов.

---

1. Cixous, Hélène «Castration or Decapitation?» in *Signs*, 7, no.1, 1981.

2. Jardine, Alice *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1989).

3. Kristeva, Julia «About Chinese Women» in Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader* (Oxford UK&Cambridge USA: Blackwell, 1986a).

4. Kristeva, Julia «The True-Real» in *ibid.*, 1986b.

5. Kristeva, Julia «Women's Time» in *ibid.*, 1986.

6. Lacan, Jacques *Écrits: A Selection* (London, New York: Routledge, 1997).

7. Lacan, Jacques *The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan. Book III 1955-1956* (London, New York: Routledge, 1993).

8. Repše, Gundega *Çnu apokrifs* (Rīga: Preses nams, 1996).

9. Repše, Gundega *Îkstīte* (Rīga: Pçtergailis, 2000).