

Christina Parnell, Erfurt/Weimar

Дина Рубина: "Высокая вода венецианцев"- Женский ответ на смерть?

"Я стала странной птицей,"— пишет Рубина в начале 2000-х годов о себе. "Израильская писательница, которая пишет об израильских реальностях совершенно русские вещи."¹ И литературная критика была в восторге от этого смещения в стиле идишской литературы, московской женской прозы 60-ых – 70-ых гг. и еврейско-израильского романа.²

Творчество Рубиной отлично подходит для исследований проблематики идентичности. Если я в дальнейшем концентрируюсь на гендерной проблематике я учитываю не только на тему нашей конференции, но и на позицию Рубиной по вопросам гендерной идентичности и их изображения в её творчестве. Такая позиция и изображение типичны для конфликтных структур и художественной интонации советской женской прозы, где речь шла о тоске по вечной женственности и о её коллизии с бытовой жизнью или с судьбой.³

Рубина, как и почти все русские писательницы, не видит себя в контексте феминистской дискуссии. Всегда актуальные для творчества писательницы вопросы гендерной идентичности, тем не менее, вытесняются конфликтами национальной или этнической идентичности, типичными для рассказов и романов израильского периода.⁴ Однако в рассказе "Высокая вода венецианцев"⁵ гендерные аспекты структурируют произведения; 39-

¹ Рубина, Д.: Канатоходец. В: <http://dinarubina.wallst.ru/interview/kanatohodec.html>, с. 2.

² Марченко, А.: С прекрасным видом на Ершалаим. Дина Рубина: „Вот идет Мессия“. В: Дружба народов (1996) 9-10: „Роман Рубиной – это ‚мозаичный роман‘ эпохи господства мозаичной культуры.“ Ср. <http://dinarubina.wallst.ru/critique/ershalaim.html>.

³ См. Л. Петрушевская, Т. Толстая, И. Полянская, М. Палей, М. Юзефовская и др.

⁴ Наш китайский бизнес. В: Один интеллигент уселся на дороге. СПб. 2000; Камера наезжает. Повесть. В: Высокая вода венецианцев. Москва 2001; Наш китайский бизнес. В: Там же; Во вратах твоих. Повесть. В: там же; Большеглазый император, семейство морских карасей. В: Там же; Итак продолжаем! Рассказы, путевые заметки (Монологи. Я и ты под персиковыми облаками. Воскресная месса в Толедо). В: Высокая вода венецианцев. Там же. Вот идет Мессия! Эссе. СПб. 2001; В: Высокая вода венецианцев. Там же; Яблоки из сада Шлицбутера. В: Один интеллигент уселся на дороге. См. выше; Воскресная месса в Толедо. Путевые записки. В: Высокая вода венецианцев. См. выше.

⁵ Рубина, Д.: Высокая вода венецианцев. В: Высокая вода венецианцев. Москва 2001, с. 7-64.

летняя израильская онкологистка русско-еврейского происхождения узнает, что безнадежно больна раком и скоро умрет. Вместо срочной терапии в больнице, она улетает в Венецию и заводит роман с молодым итальянцем, копией покойного двоюродного брата. Мертвый брат, как и город, символизирующий миф о смерти, а также её погибший народ, с которым она метафорично встречается на месте бывшего гетто Венеции — станут товарищами по страху. Они уже пережили то, что для нее еще впереди.

Чтобы не беспокоить свою семью, протагонистка просит ее коллегу передать ей безобидный диагноз и, наконец, возвращается домой, чтобы принять судьбу.

Я хочу осмыслить гендерную специфику преодоления кризиса, а также специфику желания в аспекте смерти и любви.

Бегство протагонистки раскрывается как стремление к самопониманию и самонахождению и показывает нам ее тоску по другому, никогда не жившему "Я". Венеция не только город любви. В своей истории и культуре город репрезентирует мечту двоюродного брата, ленинградского студента-искусствоведа, который умер от наркомании. Воспоминание о нем провоцируется венецианским студентом с тем же самым именем: вместо Анатолия – Антонио. Воспоминание подтверждает мотив смерти, а также соединение между смертью и любовью: мы узнаем о страсти русского Анатолия к его двоюродной сестре, для которой он был "братом". В той страсти повторяется третий "венецианский мотив": мотив табу. В романе с итальянским парнем протагонистка аллегорично осуществляет для себя давно вытеснявшееся желание по брату. Благодаря этому она встречается как бы со своим двойником с собой двойной. С братом связаны годы детства, молодости и совместный отдых на даче возле С.- Петербурга, место приюта и семьи, из которого развивается идентичность. На фоне угрожающего ей самораспада объятие с Анатолием/Антонио становится возвращением к идентичности. Одновременно это объятие символизирует – как описано у Юнга – соединение противоречий: женского и мужского принципов.⁶ Однако "мужской принцип" связывается с "сестрой", которая следует "генетическому наследству бабушки" в науке. Успех этого пути определяется ею традиционным "мужским качеством" – интеллектуальной абстракцией – в то время, как брат-художник отклоняет разум и порядок как диктат.⁷

⁶ См. Jung, C.G.: *Mysterium Coniunctionis*, I (1971), с. 98 (к проблематике инцеста и табу).

⁷ См. Horkheimer, M./Adorno, Th.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Leipzig 1989 (глава "Просвещение и искусство").

Желание выходить из рамок, выламываться из порядка связано для протагонистки с осознанием, что она не успела прожить со своими женскими качествами и из-за этого многое упустила. Венецианский любовник зовет ее "резко" и "независимо" (с. 58, 59), когда она хочет быть в состоянии, любить "со слезами" и дарить "негу" (с. 59). Свои добропорядочные качества она объясняет влиянием мужа, от заботы и упрямства которого она убегала, чтобы отложить признание факта болезни: "Миша, со своим извечным благородством всю жизнь унимал хулиганские поползновения жены" (с. 14); "И вдруг она поняла, что уехала только из-за Миши. Это Миша доживал последние - дни неведения [...] и жизнь еще не накренилась в преддверии смертельного обвала" (с. 37).

В связи с этим аллегорическое возвращение к брату означает и перешагивание границ – в другое пространство вне реальности: не только в царство смерти, имагинация которого могла вызвать ужас перед переходом в другое, но и в царство опьянения, в котором границы смещены и заметены. Как мы узнаем, трагическая смерть брата-наркомана символическим образом совпала с основанием ее семьи. Его смерть и рождение дочери совпали. Дочка от "другого мужчины", мужчины другой семьи, другой звезды, которая настоящее другое существо в своем существовании – это соответствует культурным нормам. Культурно-социальный аспект ее выбора проявляется в словах брата о ее беременном животе – знаке принадлежности к другому клану. "А, ты хозяйин?" – брат спрашивает соперника. (с. 58) С этой точки зрения аллегорический инцест с итальянским Антонио представляет собой запоздавшее возвращение к идентичному. Если мы примем во внимание целеустремленность протагонистки к осуществлению любовного акта, мы можем говорить о мужском виде самоуверенности, который питается самоутверждением над другим существом. Такой вид, кажется, подтверждается "мужским" поведением протагонистки после акта: она просит "мальчика" уйти.⁸

Рядом с этим "нарушением гендерной роли" размышление о неизбежности смерти представляется очень "женским". Во-первых, протагонистка исключает свою семью из переживания смертельного страха, чтобы ее сберечь. Во-вторых, она размышляет о том, что по отношению к сыну она могла бы быть гораздо нежнее, чем по отношению к мужу и дочери (с. 62). Это напоминает теорию Фрейда о самоутверждении женщины рождением сына, через которое она принимает участие во фаллократической власти.⁹

⁸ "А сейчас, дорогой, иди ... пора." (с. 62)

⁹ Freud, S.: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse: Die Weiblichkeit. B: Studienausgabe I. Frankfurt/Main 1969.

В-третьих, самоирония при оценке собственной научной работы¹⁰ свидетельствует не только о "женской скромности", но и о принятии "мужских суждений", согласно которым наука для женщин – всего лишь компенсации недостаточной женственности. Такое сомнение в себе характерно для многих протагонисток женской прозы (Баранская, Грекова, Петрушевская, Полянская, Юзефовская и др.). И комплекс развивается со степенью образования. Какие бы успехи женщина ни достигла в своей профессии – все равно у нее остается чувство неполноценности по отношению к собственной женственности, как самому высшему идеалу. Так и протагонистка Рубиной жалеет, что она больше принадлежит к Деборам и Юдифям своего народа. Такие женщины стреляли бы в губернаторов, сидели бы в лагерях, однако женское очарование им чуждо: "сильные, слишком сильные женщины без проблеска тайны во взгляде" (59). Такие размышления вызвал у нее вопрос итальянского парня Антонио об ее идентичности: кто она – еврейка, израильтянка или русская? И интересно, что в этот момент она заботится не о своей национальной или этнической принадлежности, а исключительно о гендерной: "Она думала о том, что за всю свою жизнь не подарила близким ни капли настоящей нежности (...)" (с. 59)

Женственность для протагонистки рассказа предстает совсем в традиционном понятии женской роли – как что-то таинственное, чувствительное, нежное и красивое. Сознание собственной красоты описывается в этом контексте с глубоким уважением перед феноменом красоты вообще. Здесь Рубина пишет женским письмом. Восприятие пространства, а также самовосприятие – сугубо женское: восприятие комнаты гостиницы, былая элегантность которой очаровывает, наслаждение в громадной ванне, рассматривание собственного тела в зеркале ("перламутровая кипень живота", "золотистые удары кисти по обнаженной груди", "масса багряных волос", с. 22), которого она сравнивает живописью Тициана. Восприятие собственного тела подходит под позицию французского феминизма "дифференций". Протагонистка, никогда не испытывающая тоски по сладким чувствам (с. 59), близка к позиции Иригарэ о значении телесного самоощущения и чувственности. Рубина говорит о "неге" (с. 59: "(...) той нежности, что от неги, от слезных прикосновений"), Иригарэ - о "сладострастии" и требует "субъективной идентичности, которая определяется собственным полом".¹¹ При помощи

¹⁰ "Впрочем, это неважно, чепуха ..." (с. 61)

¹¹ Irigaray, L.: *Genealogie der Geschlechter*. Freiburg 1989, с. 241.

такой идентичности женщина сама узнает себя и больше не принимается через восприятие Другого.¹²

В маленьком зеркале домашней ванной протагонистка Рубиной увидела только свое лицо, а зеркало ванной венецианской ванной открыло ей ее тело. В первый раз она приняла его, сначала "по-мужски" – глазами, потом "по-женски" – руками и пальцами. Гладить кожу живота и груди, восхищаться длинными и крепкими волосами, радоваться тому, что пока еще она могла стать беременной – это уже и любовь к себе, однако не только вопреки качеству женственности, но вопреки ЖИЗНИ. Я напому о книге *Дневники и письма* восточногерманской писательницы Макси Вандер, умиравшей от рака груди. В одном из эпизодов она гладит свою грудь перед ампутацией ("Ты моя единственная. Почему я больше о тебе не заботилась?").¹³ Прощание с самой собой – это женское прощание; трогать, чувствовать себя, желание остаться с собой ("не в силах расстаться с собой, не в силах уйти от себя"¹⁴).

С точки зрения композиции рассказа мы могли бы говорить о процессе индивидуации, в котором женщина принимает себя в новом самопонимании как *женщина* и *человек*.

Встреча со смертью изображается в соответствии с женскими принципами: Печаль из-за проходящей красоты, желание испытать беременность, отражение собственного Я мужчиной ("Ее волосы, Мишина гордость ...", с. 55). Описание протагонистки в ванне или в любовной постели ассоциируется с восхвалением Суламиты Соломоном в "Песни песней". В центре внимания эротический мотив волос: "на просвет сквозит пурпурно-золотым ... Рубиновые, пунцовые волосы ..." (с. 55) Стрижка или потеря волос репрезентируют потерю женственности (через стрижку или отравление химиотерапией).¹⁵ Бросается в глаза, что все друзья протагонистки – мужчины, которые в первую очередь воспринимают ее как женщину. Такое восприятие соответствует самопониманию трудящихся протагонисток женской прозы. Итак, и в этом рассказе нет подруг. Отношение к женственности вначале ограничивается функцией зеркала: женщина является женщиной по мере внешнего утверждения ее

¹² См. также Pieper, A.: *Aufstand des stillgelegten Geschlechts*. Freiburg, Basel, Wien 1993, с. 41.

¹³ Wander, M.: *Tagebücher und Briefe*. Berlin 1979.

¹⁴ Рубина, Д.: *Высокая вода венецианцев*, с. 23.

¹⁵ См. там же, с. 56: Брат хочет обрезать её волосы, чтобы мужчины больше не "пялили глаза" на неё; с. 55: "(...) потеряет свои прекрасные волосы как Самсон, и так же останется беззащитной."

женственных качеств.¹⁶ Самоуверенность не включает любовь к похожему, которую Иригарэ проецирует на отношение между матерями и дочерьми.¹⁷ Протагонистка Рубиной видит свою дочь как копию самой себя и по внешности, и по характеру. Отношения между ними более дружественно-дистанцированные, потому что та повторяет ее "неженственные качества" ("взедливый, настырный, пунктуальный" (с. 13) тогда, когда мать хочет быть Шехеразадой.

В связи с конфликтом между *собственным* и *чужим* я вернусь к проблематике инцеста. Венецианский роман протагонистки конкретизирует глубокую, в культуре не осуществляемую тоску по другому – и в то же время собственному. То, что "сестра" в прошедшем времени не тематизировала свою тоску, соответствует культурному дискурсу, согласно которому женская сексуальность пассивна. Однако текст полон примерами эмоционального состояния "вне себя", в которых выражается ответ на желание брата. Один образ показывает семнадцатилетнюю девушку перед зеркалом: дрожащими ногами, развязывает волосы и осматривает себя ("долго, испуганно и требовательно", с. 42). Этот образ женского самоосознания ищет женское Я пока еще в зеркале, которое должно ответить на вопрос, кто она для Другого. "Оставь ребенка в покое" (с. 56), требует дядя от своего сына и этим подтверждает понятие жажды как мужского элемента. Позже муж протагонистки выгоняет двоюродного брата-наркомана из дома из-за того, что тот довел жену/сестру до рыдания ("завыла в голос, как никогда в своей жизни не выла", с. 58). Оба раза интегрированные в символическом порядке мужчины (дядя и муж) охраняют молодую женщину от повреждения ее зеркального отражения. Кто принадлежит к ней и к дому ее, это, кажется, не ее дело.

Отношение протагонистки к брату, как и к еврейству (как этнической идентичности), базируется на генетических связях, усиливающих смертельную болезнь: "совсем скоро ты станешь для всех них своей" (с. 44); "скоро увидимся" (с. 46). Такое близкое отношение развивается и по отношению к Венеции – символу дискурса преходящего, декаданса и смерти,¹⁸ который и образуется в рассказе. "Высокая вода венецианцев" как название и как мотив рассказа выдвигают семантику поднявшейся и

¹⁶ См. Lacan, J.: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. В: Schriften I. Olten 1973 (1 Paris 1949).

¹⁷ Irigaray, L.: Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt/Main 1991, с. 125.

¹⁸ См. Mann, Th.: Der Tod in Venedig. 1913; См. связь австрийского композитора Gustav Mahler с Венецией (любовь с Selma Kurz, киномузыка (соната нр.3 и 5 в фильме "Смерь в Венеции" Visconti; смерть Richard Wagner в Венеции и прочее.

падающей воды в центр внимания. Рыночная площадь залита водой, Венеция "ёжилась под ударами ветра" (с. 48), город кажется готов, исчезнуть в водах лагуны (с. 49) и приглашает протагонистку, "слиться с этим обрученным, как сама она, городом" (с. 47). Русское слово "побратья" (с. 47) не имеет в виду общество сестёр. Однако душа города называется "мужественной и женской" (46). Женское – это город в своем движении, определяющемся морем, в его текущем существовании, в его уязвимости, а также – его способность обнять обреченную на смерть протагонистку своими водными руками ("в любовных объятиях воды", с. 29) и принять навсегда. "Мужественная сторона" города, с другой стороны, существует как культурный памятник, от которого исходит уверенность вечного, непреходящего: при осмотре "Тайной вечери" Тинторетто (с. 29) или архитектурной памяти города с колокольни церкви Сан-Джорджо Маджоре (с. 31).

Такая не мужественная *или* женская, а мужественная *и* женская сторона нам открывается не только в протагонистке, но также в ее отношении к брату и к еврейству, с которыми она соединяется и в смирении и в сопротивлении. Ведь брат – это идентичное *и* противоположное: брат *и* мужчина, художник *и* мужчина, сам по себе чувственный и агрессивный. Каждый год протагонистка приезжает из "женской" Москвы в западный (и "мужественный") С.- Петербург, где брат занимается "немужественной" живописью. Однако его учителя оказываются патриархальными властолюбцами, а над сценой наркоманов господствует brutальный режим. Господство одной или другой стороны можно рассматривать в свете теории Юдит Батлер о временном характере половой идентичности. Идентичность, включая половую, имеет процессуальный характер. Батлер не просто подчёркивает, что полярности существуют друг возле друга, но и показывает их взаимное и неразрывное проникновение.¹⁹ Однако, если Рубина этнические и национальные идентичности в сегодняшнем Израиле описывает как гибридные структуры,²⁰ то в отношении половой

¹⁹ См. Butler, J.: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991. В понимании Butler за „выражениями половой идентичности (гендер)“ не стоят „никакие определяемые полом идентичности (*gender identity*)“. В гораздо большей степени идентичность конституируется этими *приписываемыми* качествами. Пол „нельзя больше рассматривать как внутреннюю правду основ идентичности“, а надо рассматривать как „перформативно инсценированное значение“, которое вызывает „пародийное многообразие и разрушающую игру сформированных культурой значений половой идентичности (*gendered meanings*)“ (с. 36, 49, 61); См. также Butler, J.: *Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der 'Postmoderne'*. В: *Der Streit um Differenz. Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Сост. S. Benhabib, J. Butler, D. Cornell, N. Fraser. Frankfurt/Main 1993, с. 31-58.

²⁰ Позиции гибридности я использую как модель мышления, которая понимает культурные контакты не больше „как существенные или же дуалистические“, а как

идентичности преобладает дихотомическая констелляция. Когда воды падают, взволнованная душа протагонистки находит спокойствие в "мужественном смирении" (с. 52) и "мужестве", она позволяет себе исполнение раньше отталкивающего желания. После этого вновь заявляются социальные механизмы (во сне муж бросает ее). Протагонистка возвращается домой после того, как приняла полярности своего характера как свои.

В связи с этим мы должны вспомнить символ маски, которую продавец рекомендует и от которой протагонистка в ужасе убегает. Венеция и карнавал относятся друг к другу, как Венеция и смерть. Однако, если карнавал переворачивает иерархии и заменяет идентичности, та маска подчёркивает идентичность носителя. Таким образом, идентичность становится маскарадом, она заменима и преходяща в любой момент: "[...] на ее месте стояло чужое, поглотившее ее, нечто, аноним ... ничто ... Она исчезла." (с. 51). Удовольствия постмодерна в обмене идентичностей здесь не существует. Протагонисты Рубиной всегда в поисках аутентичного именно потому, что границы этнического и национального способа смешиваются в самих себе.

Ответ протагонистки на смерть проходит три ступени. От традиционного самопонимания красивого зеркала культуры и грустной его потери она приходит к новому самопониманию и к новой печали о самой себе, чтобы наконец вернуться на свое место в семью и профессию, пока это разрешает судьба: "Надо было дожить опущенное ей время, как доживал этот город: щедро, на людях."

Ибо каждая жизнь временна так же, как и Венеция.

Это свидетельствует об исполнении долга и принятии земных законов и является мужским и женским одновременно. Тот факт, что протагонистка выпустила в жизнь и свои женские и свои необузданные качества, поддерживает эмансипационное притязание рассказа на целостного субъекта.

образующие „третье пространство“, „в котором сущность идентичности и альтеритета моделируется не как мультикультурное сосуществование, не как диалектическое посредничество, а как неделимое, многостороннее проникновение центра и периферии, угнетающих и угнетённых“ (Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Сост. А. Nünning. Stuttgart/Weimar 1998, с. 221).