

Алия ЛЕНИВЕЦ

ДОРОГА К ЛЮБВИ, ИЛИ
Путь маленького бесстрашного камешка

Оксана Васякина. Рана. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 280 с.

«Я мыслю книгу и письмо как путь, как дорогу, которую я иду сквозь себя к другим», пусть даже «порой путь заключен в петлю» – именно эти слова из текста для многих читателей могут стать своего рода эпиграфом ко всему произведению.

Путь маленького черного бесстрашного камешка, брошенного в воду боли – одна из ключевых метафор, используемых автором для описания концепции, сюжета и структуры книги. «Мой путь беспокоит, бережит мою память и рождает круги маленьких историй, которые тихо, одна за другой, расходятся, увеличиваются и опоясывают мой рассказ, они есть фон моего движения». Но по мере движения камешка эти «круги отходят от оси движения все дальше и дальше, становятся тоньше и исчезают. Боль, как круги на воде, становится неразличима, прозрачна, она растворяется». «Рана» уже в первых своих строках открыто и откровенно демонстрирует эту метафору: «Любовь Михайловна сказала...», «Андрей сказал...», «Любовь Игоревна сказала...», «Сват сказал...», «Муж маминой бывшей соседки, уже уходя с поминок, сказал...», «Михаил Сергеевич позвонил в 09:50 и сказал...», «Женщина сказала...», «Люди говорят...». Чужие слова, попадающие в поле сознания героини, утопают в нем, оставляя на поверхности лишь небольшие следы – расходятся такими кругами по воде. И по мере читательского движения эти «круги становятся тоньше и исчезают», обнажая нутро повествовательницы: рассказ об отношениях с мамой и подругами-любовницами-женами, картины степи и тайги, воспоминания и размышления.

«Рана» Оксаны Васякиной – это автофикциональное письмо. Автофикшн как кросс-литература, располагающаяся на пересечении автобиографии и художественной прозы. При этом вопрос о жанре этого произведения остается открытым. В связи с особенностями сюжета и композиции этот текст уже определили как «фрод-бук»¹ (дорожная книга): своеобразный маршрут из одной точки в другую с остановками на «спецучастках» и размышлениями по поводу. Режиссер и литературный критик Арсений Гончуков назвал эту книгу «death-травелог»: ² такое «путешествие со смертью» (звучит вполне себе поэтично). Для фем-авторки Ирины Карповой произведение становится «песней песен»³ (поскольку автор рецензии никак не объясняет этот свой выбор, видимо, в значении «наилучшая или наиглавнейшая из песен», с оглядкой на Соломона). Но какими бы разнообразными ни были жанровые определения книги, Оксана Васякина в одном из интервью⁴ рассказывает об истории своего решения: изначально текст был назван «роман-поэма», в ходе совместной работы с редактором серии Денисом Ларионовым намечался серьезный крен в сторону

¹ Иван Шульц. Смерти нет, но она обязательно будет. Оксана Васякина и ее «Рана» // Горький. 29 марта 2021. <https://gorky.media/reviews/smerti-net-no-ona-obyazatelno-budet/>

² Арсений Гончуков. Смерть, которой нет: смерть как форма авторского высказывания о травме // Прочтение. 14 апреля 2021. <https://prochtenie.org/texts/30551>

³ Ирина Карпова. Как пройти по полю из огня. О книге Оксаны Васякиной «Рана». <https://kkbbd.com/2021/04/09/the-wound-by-oksana-vasyakina/>

⁴ Оксана Васякина: «Для меня принципиально называть свое письмо женским» // Новая газета. № 35 от 2 апреля 2021. <https://novayagazeta.ru/articles/2021/03/28/oksana-vasiakina-dlia-menia-printsipialno-nazyvat-svoe-pismo-zhenskim>

«поэмы» («Мертвые души» Гоголя, «Москва-Петушки» Ерофеева), но на финишной прямой «Рана» осталась всего лишь «романом». И критериями для обозначения жанра стали не литературные особенности текста, а коммерческая прагматика: рукопись можно и нужно продать. Автор, отмечая гибридность текста (*«включает в себя эссе, поэтические тексты и заметки»*), все же говорит о приоритете романной формы, пусть даже в таком не совсем традиционном изводе (хотя сегодняшнего всеядного читателя удивить не так просто): *«от романа в нем есть все: сюжетная рамка, система персонажей, место, пространство, конфликт. Только этот конфликт находится в зоне внутреннего, эмоционального сюжета»*. И ключевая авторская метафора работает даже на этом структурном уровне – размытые жанровые границы выглядят своеобразными кругами на воде: эссеистика, травелог, заметки и записки, авторские и чужие поэтические тексты и проч.

Книга вышла в начале года, и о ней есть ряд противоречивых высказываний, что, учитывая тематику и фем-оптику, вполне объяснимо. Так одним из важных достоинств книги называют «человеческий язык» и «интонацию открытости»:⁵ *«Васякина пишет как патологоанатом, <...> и ее язык – это язык операционной, где яркие лампы направлены в центр оперируемой раны и ничто не скрыто, ничто не утаено»*. Прямоговорение большой литературой (точнее, элитарным ее сегментом, а Васякина, безусловно, претендует быть признанной именно этой частью читающей публики) никогда не расценивалось «достоинством» книги (исключение – художественный прием, блестяще реализованный автором). Для поэтики феминистического письма «называние вещей своими именами» является ключевой, почти манифестарной, особенностью. Но рассматривать роман, вооружившись исключительно фем-оптикой, – большая ошибка. Ведь именно с этим текстом Оксана Васякина пытается выйти из строя фем-сообщества (в рамках которого ей, видимо, тесно), привлечь внимание и расширить читательскую аудиторию. Здесь именно эта особенность повествования – прямое высказывание – обоснована авторскими задачами, главная из которых – создание образа главной героини. Повествовательница должна вызывать безоговорочное доверие читателя: сюжеты реальной биографии автора; фрагментарность, намекающая на дневниковые записки и заметки; вопросно-ответная структура, создающая эффект внутреннего разговора с самой собой; интонация предельной откровенности (без ложного пафоса и набившей оскомину исповедальности). И, пожалуй, придется смириться и констатировать уход эзопова языка из литературы и жизни, по крайней мере его некоторую трансформацию: прямоговорение – основной инструмент общения сегодняшнего дня и сегодняшнего поколения (отчасти это влияние виртуального полуанонимного масочного общения).

Система вопросов и ответов – это не просто внутренний разговор героини, но и внутренний диалог с иными собеседниками, в частности, с мамой. Часто именно смерть заставляет вести подобное общение: расставить все точки, на которые не хватило времени и желания в жизни и при жизни. И это, конечно, с одной стороны, принятие и проживание самого факта смерти близкого человека, с другой – попытка самопознания и понимания себя в новых условиях и новом статусе. И это вечное нанизывание вопросов, подчас остающихся риторическими, с не меньшей настойчивостью возвращает читателя к ключевой метафоре текста: круговое растворяющееся движение. Этой же задаче подчинены бесконечные повторы и постоянное проговаривание одного и того же на уровне слов и предложений, географических названий и объявления маршрута, сюжетных элементов (в том числе выстраивание отношений с разными партнерами или перелеты и проживание одной и той

⁵ Ирина Карпова. Там же.

же ситуации в разных аэропортах с разными правилами). Эти лексические и сюжетные повторы могут быть произнесены и в разных форматах: так появляются в прозаическом тексте стиховые фрагменты, например, «Ода смерти». Такое кольцевое речевое движение, как круги на воде, растворится, когда будет названо главное, когда говорящий дойдет до конца пути и поставит точку.

«Рана» – это история девочки, которая росла и выросла как *«сорная трава»*, никому, по большому счету, не нужная. И примириться с существованием этой тотальной стены одиночества отчасти помогает фильм «The Wall» Алана Паркера: *«Теперь я понимаю, что дело было в мальчике, главном герое фильма. Он был очень одинок. Вместе с ним я бродила по игровой площадке и подходила к незнакомому взрослому, чтобы тот покатал меня на карусели. Вместе с ним я находила огромную больную крысу в рыжем закатном поле. Вместе с ним хоронила друга-крысу в канале»*. Ребенок обретает друга, пусть даже он – житель иного пространства. В свою очередь, это рифмуется и с существовавшими тогда отношениями с родителями, и с существующим сейчас внутренним диалогическим поведением (надо признать, что и урна с прахом матери тоже оказывается таким «мальчиком из фильма»).

В книге читатель сталкивается не просто с ребенком, который не чувствует родительского тепла, но с человеком, который не умеет его распознать. Даже во взрослых воспоминаниях о детстве звучат жестокие слова кажущейся правды: *«Она смотрела сквозь меня, но ее взгляд как будто бы не был рассредоточен, он схватывал общий план, словно я – часть домашнего обустройства, табурет или тумба от телевизора»*. Ребенок, обожающий и боготворящий свою мать, не находит того ответного отклика, на который рассчитывает: *«Она не любила именно меня. А я ее обожала, обожала до судорог. Но со временем обожание переплавилось в тихую, глубокую корневую обиду и боль. Еще и потому, что она хотела и умела любить мужчин, а меня не хотела и не умела»*. Ребенок поглощен собственной обидой, болью и ревностью. Но в своих воспоминаниях героиня иногда проговаривается. Так, кажется характерным эпизод с приобретением нового альбома Земфиры. Семья, живущая в невероятной бедности, когда мама может себе разрешить единственное удовольствие – кусочек колбасы без хлеба – лишь в день зарплаты, фактически не может позволить себе эту покупку. Но мама отдает последние деньги ребенку: музыка оказывается важнее хлеба. Или дитя – важнее денег? Переезжая из Усть-Илимска в Волжский, с продажи квартиры мама покупает всего две вещи: стиральную машину себе и плеер дочери. В таком распределении капитала, кажется, вовсе нет двусмысленности, пусть даже побег-переезд был связан с мужчиной: *«Мама ехала за любовью. Как настоящая женщина»*. Пожалуй, именно это является ключевым в образе матери: *«Мама была настоящей женщиной. Женщиной в квадрате. Женщиной-женщиной. ЖЕНЩИНОЙ»*. И логика ее поведения кроется именно в этом: желание нравиться и быть красивой даже с искаленной болезнью грудью, жертвенность и забота о слабых мужчинах даже после смерти, согласие быть битой и униженной из-за страха остаться одной. Но это публично не раз проговоренная и понятная модель гендерного поведения, исторически и архетипически обусловленная. Мать, понимая силу дочери, свою заботу отдает слабому – мужчине: не скрыта ли в этом и любовь к близким тоже? Но взрослая дочь продолжает каталогизировать собственные обиды даже у постели умирающей матери: несколько дней ухода за больной, в том числе просмотр сериала про ментов, героиней мыслится как личный подвиг. Это болезненное отношение дочери к матери может быть отчасти объяснимо сексуальной ориентацией героини. Ее восхищение силой, красотой, обаянием, женственностью матери было сладостным, мучительным и неотпускающим: *«Это ее свойство иметь власть надо мной никак не ослабевает. Я все иду за ней и всматриваюсь в ее смерть. Я заморожена ею»*.

Своей матерью». Мать (женщина) была центром пространства, центром мироздания героини. Но этот ее детский мир был разбит на куски из-за тотального материнского равнодушия, в котором ребенок не смог распознать простого отсутствия языка. Язык, отрезанный женщине мужчиной, в мамином воплощении не нашел себе эквивалента: у нее не оказалось понятного дочери инструмента для высказывания своей любви (вспомним упомянутый в «Ране» древнегреческий миф о Филомеле). Эта искаженная связь между матерью и дочерью давала свои плоды: *«Мне казалось, что я какая-то испорченная, сломанная, с недостающим органом чувства и ощущения жизни. Из-за этого я совершенно не понимала, как строить и налаживать отношения с женщинами, и это действительно было проблемой»*. Так в книге появляется целый пласт сюжетов, рассказывающих о взаимоотношениях героини с разными девушками (Катя, Полина, Олеся, Жанна, Алина и т.д.). Истории, расходящиеся кругами на воде, пока героиня не встречает ту самую единственную жену.

Закономерным оказалось знание о том, что в фем-среде тоже есть свои изгои – так называемые «бучи» (маскулинные женщины). Под прицел откровенно высказываемого лесбиянками «фи» и «фу» попадали не только сами «бучи», но и те, кто испытывал к ним симпатию. Так рассыпается провозглашаемая феминистками манифестарность свободы и равенства. Радикальный феминизм, как любое движение, пропагандирующее собственную правоту, не дает права на свободу иной точки зрения, иной позиции, иной картины мира. «Свобода одного заканчивается там, где начинается свобода другого». Эта давняя истина, видимо, никогда не будет реализована в существующей реальности. Феминистки, как и лесбиянки, ничем не отличаются от «обычных», «нормальных», людей: *«В лесбийской и феминистской среде была допустима “золотая середина”, но все, что касалось радикального приближения к краю гендерного спектра, отпугивало и порицалось»*. Вот оно, «правило золотой середины» – необходимость «быть как все», страх сделать шаг влево или шаг вправо, трусость публично признать собственную инаковость и принять чужую уникальность. Этот почти животный, рабский ужас столкновения с кем-то другой крови правит миром, независимо от натянутой маски феминизма, тоталитаризма, радикализма или либерализма.

Эта книга не только о свободе и праве быть другим, но и признании этого права за другими. И может ли оказаться это признание постулатом «возлюби ближнего своего»... Финальными строчками романа становятся именно слова любви. Весь путь героини – это движение к любви и свободе. Свобода, наконец, произнести себе самой такое простое и такое сложное: «Мама, я тебя люблю». Признать за мамой право быть сильной, красивой, страстной, равнодушной, старой, умирающей, мертвой, другой... Признать за собой право быть одинокой, ищущей, самостоятельной, амбициозной, заботливой, непонимающей, жестокой, любящей, другой... Признать не только инаковость, но и неразрывную связь друг с другом, а шире – всего живого в мире. «Мне всего лишь хотелось написать о любви», – подводит итог повествовательница.

Путешествие завершилось, дело сделано, гельштат закрыт. Но предав земле прах, героиня не может вернуться с пустыми руками – это противоречит всем законам художественной прозы. Даже в сказке, пройдя огонь, воду, медные трубы и оставив часть себя в том мире, Иванушка-дурачок или Василиса Прекрасная возвращаются с искомым, ради чего затевалось путешествие, и с неизбежными дарами. Так повествовательница получает искомое (обретенный покой, язык, любовь) и дары (мамино растение). После похорон тетка отстригла для героини черенок цветка, отданного ей матерью до переезда в Волжский. Кротон был привезен в Москву и, долго приживаясь в новых условиях, все-таки пошел в рост: *«Маленькое, смелое растение летело вместе со мной в самолете и ехало по сибирской трассе тысячу километров. Потом переезжало из квартиры в квартиру. В нем*

нет ничего, что могло бы быть связано с мамой. Мама отдала тетке совсем маленькое растение. Но мысль о том, что этот кротон родился от маминого цветка, меня греет». У кротона, или кодиеума, благодаря пестроте листьев есть свои народные прозвища: плащ Иосифа, домашний светофор, фейерверк красок и др. Кротон относится к типу тропических капризуль. И если не создать определенных условий растению, то он сбросит листья, которые могут не отрасти, и ствол останется стоять голым. Выращивая кротон в домашних условиях, необходимо соблюдать правила безопасности, поскольку его сок ядовит: может спровоцировать тошноту, рвоту и аллергическую реакцию в виде сыпи. Другой, не менее экзотический цветок, о котором пишет героиня, – хойя. Тропическое вечнозеленое изысканное растение отличается, что удивительно, своей неприхотливостью и нетребовательностью в уходе. Именно этот цветок рос у мамы повествовательницы и, по ее словам, пах трупом: «Когда хойя цветет, она пахнет медом. <...> Мама говорила, что мертвое тело пахнет чем-то сладким». Спустя несколько месяцев после похорон на цветочном рынке героиня купила молодую хойю. Два экзотических, таких оригинальных и своеобразных растения в типовой московской квартире как дочь и мать, гармонично сосуществующие в одном пространстве, в одном мире, где нет камней и кругов на воде. Но и об извечном «Memento mori» не стоит никогда забывать: «Я думаю, что умирая в маленькой квартире от рака серой зимой, видеть яркую стрекочащую саранчу – это не так уж и плохо».