

ГАЛИНА БИНОВА

«НОВАЯ ВОЛНА» И ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭРОТИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Десятилетия советской эпохи и советской литературы утверждали мнение, что русская культура бесполо и аскетична. Восстановление эротики и секса как литературной темы связано с выходом из-под запрета так наз. «новой волны». В духовном настроении героев «новой волны» проступает только их сугубо индивидуальный мир. «Не знаю, как там у других, – говорит герой Е. Попова, – а нам с женой любо в двухкомнатной кооперативной квартире, за этой шторой, а отнюдь не на улице, где всяк тебя норовит пихнуть, спеша, а то и волком смотрит...»¹ Как известно, в кризисные времена утверждается толстовский, а потом и розановский мотив: частная семейная жизнь есть высшее в истории и одновременно спасение от мира. Это последний бастион, где человек может быть независимым, а интимная жизнь – фундамент этой крепости быта. Этот мотив, в соответствии с которым рождается эротический образ и новое отношение к полу, ярко проявился у *Юза Алешковского*.² На первый взгляд кажется, что сексуальная тема в его произведениях только подсобна: совлечение покровов с нее обнажает язвы тоталитарного режима, и стихия жизни используется как оружие в диссидентской борьбе (напр. в «Максировке» по делу об изнасиловании проходит подозреваемый «маньяк, призрак коммунизма»). Но у Алешковского свой плутовской герой с серьезным отношением к чувственным радостям: от абсурдной и отвратительной системы он бежит именно в быт, в секс. Именно стихия жизни, природная сила плоти становится главным орудием в борьбе с тоталитарным режимом. В своих анекдотических байках, изобилующих матом и эпатирующими сценами («Николай Николаевич», 1970; «Маскировка», 1978) Алешковский создал образ тотального советского идиотизма. М. Липовецкий отмечает в «феерическом сказе» Алешковского мотивы карнавализации, традиции народной смеховой культуры: поэтику телесного

¹ Попов, Е., Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину. Волга 2, 1989, с. 32.

² Алешковский, Ю., Собрание сочинений. В 3 т. М., ННН, 1996.

низа, «трущобный натурализм, эксцентричность сюжета и стиля». «Только одна сила в поэтике Алешковского не подвержена историческому маразму – жизнь плоти...»³ Все у Алешковского построено на антитезе мудрой Натуры и мертвой «сукоедины – Системы», с которой главный герой – плут, грешник, «половой гигант» Николай Николаевич – бьется весело и отчаянно за свое человеческое достоинство. Его грубость и цинизм оказываются гораздо нравственнее официальной морали патологически абсурдной системы, ибо это правда природной нормы бытия.

«Новая волна» в целом фиксирует обостренную эротизацию, отсюда бурный расцвет различных форм художественной эротики. Важно уяснить психологическую и социальную природу того, что определило особую откровенность, часто и грубость многих нынешних писателей, касающихся эротической тематики. Века воздержания принесли настоящий сексуальный бунт, вплоть до сексуальных излишеств и перверсий. Мы уже отмечали, что русский художественный эрос традиционно был нефизиологическим, вневещественным, идеальным и неизбежно неутоленным. В «новой волне» часто сталкиваемся с отрицанием традиции так наз. Голубой любви, пародированием, повальным низведением ее с пьедестала. В рассказах *Юрия Мамлеева*⁴ в голубой тон чаще окрашивается «тот свет» («Голубой приход», «Живая смерть»), а в качестве сексуальных партнеров популярны идиоты («Последний знак Спинозы», «Смерть эротомана» и др.). В «Смерти эротомана» слабоумный подросток Ванечка каждый вечер проводит на карнизе женского общежития, наблюдает за девушками, считая их всех своими женами. Их действия, жесты за окном кажутся ему таинственными, почти ритуальными, как бы потусторонними. В рассказе «Мистик» рисуется трогательная взаимная любовь юной героини Танечки, обожающей «глядеть на далекие облачка в небесах», и героя-мистика, мечтающего по тому свету, где высшие существа коротают вечность в чистой любви. «Насчет баб там, девоньки, ни-ни... Потому что нечем... Все там вроде как бы воздушные. Но любить можно кого хочешь... Потому что любят там за разговорами...» Ирония в том, что героиня рассказа – проститутка, у которой «странное забрызганное не то грязью, не то мочой платье», а ее избранник – «здоровый, сорокалетний мужчина с обвислым, как губы, животом...»

Развенчание традиции Голубой любви встречаем во многих рассказах *Евгения Попова*.⁵ «Глаз божий» – так называется один из рассказов – оказывается видением извращенца, который лег под тротуар, чтобы смотреть девочкам под юбки. Поэтические чувства нередко снижаются событиями на уровне физиологических проявлений («Удаки», «Восхождение», «Эма-

³ Липовецкий, М., Анекдоты от Алешковского. Литературная газета 8, 1992, с. 4.

⁴ Мамлеев, Ю., Голос из ничто. М., Моск. рабочий, 1991.

⁵ Попов, Е., Чертова дюжина рассказов. Альм. Метрополь, 1979. Попов, Е., Веселие Руси. Апп Арбор, 1981; Попов, Е., Жду любви не вероломной. М., Сов. писатель, 1989; Попов, Е., Самолет на Кельн. М., Орбита, 1991.

нация» и др.). В рассказе «Восхождение» гомосексуалист влюбился в монумент и пал жертвой идола, свалившись с памятника. Яркая пародия на Голубую традицию очевидна в рассказе Попова «Голубая флейта». С самого начала вводится идиллическая тема пастуха и пастушки, но в социалистическом варианте. На станции висит картина: «где-то там, вдали, близ изумрудных гор, пасутся веселые пестрые коровы, в лазурном небе пролетает радостный самолет», в центре в венках «Он и Она возраста Дафниса и Хлои, но одетые (...) она в красном сарафане играет на голубой флейте какую-то неведомую журчащую песнь.»⁶ Герои рассказа – передовые бригадиры, которые «добились высоких производственных показателей» и «по совету начальства» справляют комсомольскую свадьбу. Однако семейная жизнь не ладится. Маша вроде бы фригидна, начинаются скандалы. Тут включается коллектив, молодых посылают в Ленинград на консультацию к известному профессору. Рекомендации профессора показались сначала циничными, однако срабатывают. Махнув рукой на бесчувственный фасад, Митя «входит в Машу с тыла...» Маша счастлива, семья спасена!

В годы распада господствующей идеологии и эстетики «новые» авторы ввели в культурный обиход целый ряд тематических комплексов, ранее табуизированных официальной культурой или имевших строго регламентированное освещение. Обнажился живописный ландшафт социального дна, спали целомудренные покровы с интимных сторон житейской повседневности, мобилизованы прежде запретные для печати слои ненормативной лексики. К темам, с которых было снято табу, в первую очередь относятся темы, связанные с эротикой, сексом: эротическое вождение (и нетрадиционного типа), изнанка семейной жизни и любовных отношений, сексуальная неудовлетворенность, проституция и т. д. Общественная неустрашенность укрепляется физиологически. Среда заедала личность до уровня своеобразного социально-физиологического детерминизма, резко противостоящего активной жизненной позиции государственной литературы. При этом бытовому и физиологическому фактору придавался экзистенциальный статус. В «новой прозе» вообще чувствуется явный крен с социально-политической проблематики в сторону исследования человеческой природы, ее возможностей и ее пределов (что подкреплялось и авторитетными научными изысканиями в этой области: по мнению академика Н. Амосова, соотношение биологического и социального начал в поведении человека 2:17). У персонажей «новой волны» физиологическое явно преобладает и в изображении любовных отношений. Социальная, нравственная атмосфера в обществе влияет на человеческую душу. Она становится жесткой, грубой, примитивной.

⁶ Попов, Е., Голубая флейта. In: Эрос, сын Афродиты. Сборник. М., Моск. рабочий, 1991, с. 123.

⁷ Амосов, Н., Как жить, чтобы выжить. Литературная газета 29, 1990, с. 12.

Многое в «новой прозе» воспринимается как откровенное глумление и кощунство, некий «метафизический цинизм». Е. Попов, например, прогрессирует по линии натурального эпатажа – скандализации, эпатирует читателя моральной и физической нечистоплотностью своих персонажей. «Сильно взволнованный (решением жениться на любимой женщине – Г. Б.), я в тот же вечер отправился на Сретенку и там, в шестиметровой комнате коммунальной квартиры, с клопинными отложениями на свисающих драных обоях и с отсутствием горячей воды, трахнул на рассохшемся диване (под пьяные коридорные крики и мушиное шелестение репродуктора) одну мою давнюю хорошую знакомую, отчего через неделю у меня обнаружили лобковые вши. Я был вынужден обрить пораженные вшами места...»⁸ В целом можно констатировать глубокое разочарование литературы в человеке, низкое представление о его природе. «Цветы зла», о которых напоминал Вик. Ерофеев, прячутся в человеке глубоко. «Переход от шестидесятничества к «новой волне» в культуре выразился прежде всего в резком ухудшении мнения о человеке. Крушение гуманизма (как казенного, так и «подлинного») запечатлелось в здоровом скептицизме, в понимании того, что зло в человеке лежит глубже, по словам Достоевского, чем это кажется «лекарям-социалистам» и убежденным демократам, совсем глубоко, на самом дне...»⁹ Не случайно материал «новой волны» на литературно-критическом жаргоне именуется «чернухой». Вся «чернуха» родилась из отталкивания от всеобщей лжи, пафоса советской действительности.

Тема одиночества, связанная с фрустрацией человека, – одна из доминантных в «новой» русской прозе. Холод вкрался в человеческие отношения. Жизнь сводится к биологическим, стихийным основаниям, а эротика, секс – баланс отчуждения и обособленности в мире, компенсация необходимой теплоты, метафора ценностей обычно недоступных, «идеальных» – полноты человеческого понимания, доверия, согласия, всего, что выражается словом «близость». Эта тема нетрадиционно решается, например, в рассказах *Нины Садур*.¹⁰ Садуровские «девочки» всегда в отчаянии ищут союзника в отчужденном, отталкивающем их мире. Героиня рассказа «Девочка ночью» пытается найти родство с окружающим миром. «Нам нужно объединиться» – обращается она к своему теряющему надежду и силу телу, даже с ним она в разрыве. Эта реплика выражает главный мотив рассказа. «Девочка» пытается найти «родство», «дружбу с вещами» – с «голыми» машинами, оставленными в пустом дворе, но понимает, что это иллюзия. Возлюбленный, в котором она видела «родного человека», покинул ее. Одиножды в незнакомом водителе автобуса она «узнает» человека, которого бы могла полюбить на всю жизнь. Но и это иллюзия. В финале утверждается пессимистическая утопия – единственная возможность союза во зле. Инди-

⁸ Попов, Е., Зазвенело и лопнуло. In: Самолет на Кельн. М., Орбита, 1991, с. 143.

⁹ Ерофеев, Вик., Крушение гуманизма № 2. Московские новости 51, 1991, с. 14.

¹⁰ Садур, Н., Встречный ход. М., ВМКЦ., 1989.

вид оказывается враждебен сам себе. Ночь приносит «девочке» откровение. Она оказывается одна на дороге среди несущихся в мире машин в атмосфере абстрактной угрозы. И здесь ей открываются две жизни: «дневная» – законов, запретов и «ночная» – освободившегося, неконтролируемого зла. «Дневные» люди легко превращаются в «ночных». Подобная метаморфоза происходит и с «девочкой». Под воздействием запахов «вольной ночи» и «освобожденной крови» ее охватывает сладостное и преступное чувство. Она ощущает парадоксальное единство со своим насильником, который хочет надругаться над ней, в то время как появившийся вдруг защитник ей ненавистен. Рассказ этот – трагедия настойчиво себя навязывающей, потерявшей души.

Горькой исповедальной интонацией проникнут роман *Николая Климонтовича* «Дорога в Рим»,¹¹ который на первый взгляд представляет собой веселые любовные похождения повесы и гуляки, этакого советского донжуана. Однако суть здесь не в бесконечном похмельном богемном типаже. Стиль жизни героя, его «дорога в Рим» – это мифический путь отчаявшегося человека с целью обрести экзистенциальную свободу. В целенаправленной оппозиции официальному течению он тщетно ищет тепла, понимания и потому бросается из одних женских объятий в другие. 17 глав – это 17 историй от первого лица, 17 любовных романов с нарочито откровенным описанием эротических сцен, своеобразный московский вариант «Декамерона» 70-их годов. Истории наползают одна на другую, адюльтер сменяет веселую интригу, которую вытесняет, кажется, наконец-то встреченная любовь. Но нет любви. Герой не находит ее ни в Москве, ни за границей. Остается только щемящая тоска и горькая самоирония одинокого человека.

Заплутавшаяся в закоулках абсурда одинокая душа, жаждущая гармонии, ищущая, не находящая и снова ищущая ее в любви – в центре художественного внимания возмутительницы стилистического и нравственного спокойствия *Валерии Нарбиковой*.¹² Ее творчество наглядно демонстрирует эротико-модернистское направление, где языковая и интеллектуальная игра проецируется на эротическую сферу. Считающая, что «то, что неприлично, но доставляет удовольствие, – нравственно», писательница шокирует многих своим провокативным стихийным бесстыдством, замысловатым, прочувствованным сексом, пронизанным изысканно поданными литературными реминисценциями. Сюжеты повестей Нарбиковой, как правило, кружатся вокруг любовного треугольника и густо насыщены эротикой (даже мертвецам у Нарбиковой достается кусочек секса). Радикальная эротичность ее текстов – реакция на ханжеские каноны недавней эстетики. Однако оригинальность прозы Нарбиковой не в эротической растабуированности как таковой и не в свободном употреблении мата, а в завораживающей лек-

¹¹ Климонтович, Н., Дорога в Рим. Белгород, Риск, 1994.

¹² Нарбикова, В., Равновесие света дневных и ночных звезд. Юность 8, 1988; Нарбикова, В., Около эколо... Юность 3, 1990; Нарбикова, В., Пробег – про бег. Знамя 5, 1990; Нарбикова, В., Избранное, или Шепот шума. Париж – Москва – Нью-Йорк, Третья волна, 1994.

сической и ритмической искусности повествования. Она находит нетрадиционный путь: сублимирует эротику в язык и стиль, стремится сам раскрепощенный язык сделать чувственно-эротическим.

Так, экспериментальная искрометность стиля в потоке стремительных, перетекающих один в другой возбуждающих словесных образов передает чувственное ощущение счастья («Около эколо...»). Женщина с мужским именем Петя, которое ассоциируется с петтингом... Изощренно-насыщенные лексические единицы сами по себе являются сюжетообразующим фактором. Прерывистая сбивчивость, сумбурная взволнованность и навязчивая повторяемость слов адекватно передают навязчивость чувства: «Петя засыпала с мыслью о Борисе... и только она просыпалась от мысли о Борисе, как мысль о Борисе не давала ей заснуть. Самая ранняя мысль – о Борисе – поднимала ее с постели, у нее и в мыслях не было другой мысли.»¹³ Своеобразие придуманного автором языка здесь накладывается на непридуманность чувства. Чувство любви пронизывает весь текст, в этом всепоглощающем чувстве тонут и вытесняются все другие чувства и желания. Такая самодостаточная, сосредоточенная только на себе любовь не может быть долговечной, она обречена. Ей некуда развиваться, как некуда развиваться точке, в которой сузился весь мир. Постепенно от любви остается только иллюзия, заменитель чувства в подобии минутного физического удовлетворения, на котором держится жизнь. А поскольку сердце не выносит пустоты, оно наполняется ревностью и ненавистью. Это в общем-то тривиальная история обреченной любви, но рассказанная нетривиальным способом.

Повесть В. Нарбиковой «План первого лица. И второго»¹⁴ о том же – о любви, которая хочет быть счастливой и цельной и страдает от недостижимости этого. В центре героиня Ирра – с иррациональным именем и поведением. Это капризная женщина-ребенок, которая смотрит на мир по-детски распахнутыми глазами. Это рассказ о первом сильном, почти детском, но раздвоенном чувстве. Из окна ее единственной комнаты виден первый план, то есть праздник, а из кухни – другой, то есть будни. Эти неотделимые и перетекающие один в другой планы – два символа, вмещающие двух ее возлюбленных – Достоевского и Тоестльстого. Мы стремимся к празднику, а живем в буднях, хочет сказать писательница. В зачарованном треугольнике героине постоянно не хватает то одного, то другого, потому что ей самой недостает себя, потерялась. Даже лежа рядом с возлюбленным на раскладушке, она отсутствует. Нет полноты и радости взаимного обладания. Герои постоянно сомневаются друг в друге, в самом существовании друг друга. Но и когда один из них исчезает (Тоестльстой превращается в ежа), радость победившей любви не возникает. И здесь самое главное у Нарбиковой – словесная ткань. Неокончателное, некаменевшее, поэтическое слово

¹³ Нарбикова, В., Около эколо... Юность 3, 1990, с. 13.

¹⁴ Нарбикова, В., План первого лица. И второго. In: Избранное, или Шепот шума. Париж – Москва – Нью-Йорк, Третья волна, 1994.

проступает в живой, движущейся материи повествования. Например: «На автобусной стоянке стояли, тояли, ояли, ли и замерзли» или «... я сейчас. – Она отошла в сторонку и сделала «сейчас»». К этой прозе бессмысленно подходить с реалистическими мерками, т.е. пытаться вычленив в ней сюжет, схему отношений между героями и т.д. Сюжет, как правило, прост, не играет основной роли в произведениях Нарбиковой: гораздо важнее ни о чем, а как написано. Это игровая, виртуозная, камерная проза.

Жанр Нарбиковой находится на границе между литературными видами. По терминологии С. Соколова, приемы которого близки Нарбиковой, это «проззия». Слова, как в стихах, нанизываются одно на другое, артистично имитируют детскость, иронически остряют классику, складываются в сгущенные метафоры. Например, пока герои занимаются в купе любовью, то, голые, чтобы не замерзнуть, прикрываются газетой «Правда», которая как бы сразу же устаревает. Потому что любовь, ее правда вечна, а бумажная «Правда» прошуршала первой полосой – и сразу умерла («Пробег – про бег»). «Язык Нарбиковой – это не косноязычие ребенка... а игра очень рационального, холодноватого, пресыщенного штампами человека.»¹⁵ Это своего рода скоморошья традиция карнавального названия всего, в нем есть отчаянное богохульство и богохульство отчаяния в ситуации кризиса доверия к слову. Увы, рядом с несомненными словесными удачами есть и излишества непрерывного экспериментального поиска: однолинейный набор персонажей, однообразные композиционные приемы, однотонное «плетение словес». Иногда возникает своего рода нарцисстическая заумь, сложенная из обломков культурных «смыслообразов» или контекстуальных неологизмов, и тогда замысловатые тексты как бы повисают в inferнальном пространстве. Прихотливая, вымороченная форма произведений Нарбиковой соответствует эмоциональной атмосфере ее прозы – отчаянию, пустоте, одиночеству (что проявляется и в названиях: «Пробег – про бег» – символ бессмысленного бесцельного бега; «Около эколо...» – зачарованный круг, тупик).

Секс, понимаемый как максимальное освобождение «естественного» в человеке, имеет важное место в характерах «новых» героев, ищущих в нем спасение от одиночества. Еще А. Введенский писал: «Половой акт... есть событие. Событие есть что-то новое для нас, потустороннее, оно двухсветно. Входя в него, мы как бы входим в бесконечность... Вас тут двое. А так, кроме этого эпизода, всегда один. В общем тут тоже один, но кажется... в этот момент, что двое. Кажется, что с женщиной не умрешь, что в ней... спасение.»¹⁶ Увы, в «новой волне» мы не встретим анакреонтического, солнечного эротизма Пушкина или сумрачно-печального эротизма Набокова. Нарушение табу и экспансия физиологии были первыми проявлениями не-

¹⁵ Бек, Т., Слово о «Слове». Дружба народов 3, 1993, с. 197.

¹⁶ Введенский, А., Бурчание в желудке во время объяснения в любви. In: Полное собр. сочинений. Ann Arbor, 1984, т. 2, с. 189.

официальной литературы – еще до того, как она смогла печататься. Экзистенциальное ощущение заброшенности в мире, саморазрушение, потеря смыслов создают тяжелый абсурдизм «новой» литературы. «Новая волна» не ставила перед собой обличительных задач, но само объективное возникновение этой глубоко пессимистической концепции человека было в то же время обвинением общественным античеловеческим условиям, ведущим к искривлению человеческой природы.