

Секция 5



БЕЛАРУСКАЯ КЛАСІКА Ў СУСВЕТНЫМ КАНТЭКСЦЕ

Юліана Матасова (Киев, Украина)

«РАБОТА ТЕЛА» ПРОТИВ «ТЕРРОРА ВИДИМОСТИ»: ЗНАКИ ТЕЛЕСНОСТИ В РОМАНЕ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Роман Оксаны Забужко «Музей покинутих секретів» (в переводе Е. Мариничевой и В. Горпинко «Музей заброшенных секретов») в большой степени предстает манифестом телесности как фактора, который обуславливает сознание. В этом небольшом исследовании мы сделаем попытку проанализировать – обращаясь к современному философскому и феминистическому дискурсу – чем является телесность для романной ткани произведения О. Забужко.

Мы обращаемся в первую очередь к трактовке телесности, предлагаемой Дитмаром Кампером, а также к теоретическим выкладкам Элизабет Грош. В них находим определение «работы тела» как «работы освобождения». Мы попытаемся проанализировать «работу» телесного в тексте, обращая внимание на то, является ли она деятельностью по определению сознания, или, иначе, по созданию сути. Другими словами, является ли «работа тела» «при-сутствием»?

Немецкий философ Дитмар Кампер не так давно убеждал своего читателя, что в современной медиареальности, которая определяется им как «переход от пищуше-говорящего общества к обществу, основанному на образе», [4, 25–26], тело обязано рассматриваться в терминах «террора видимости» [4, 92]. Эта ситуация существования «мертвого тела» вместо тела живого, существования образа вместо воплощения является ситуацией, которая сегодня достигает своей пиковой точки. Эта ситуация, в которой современный мир, выступающий двойником реального мира, расширяется до бесконечности, в которой «бескровное» получает свою собственную жизнь, а пустота современности становится невыносимой [4, 75–76]. Д. Кампер говорит, что сегодня, в своем максимально абстрагированном сознании, человек наблюдает исключение своей настоящей телесности [4, 45–49].

Однако, следует отметить, что, несмотря на некоторую радикальность подобного дискурса, он является необходимым именно

теперь. В частности, он – свидетельство того, что совершенно необходимо с уверенностью отбросить соматофобию, которая была присуща западной философской традиции на протяжении столетий (о чем так много говорила Элизабет Грош [6]). Тело, по мнению исследовательницы, слишком долго оставалось концептуальным провалом как в западной философии, так и в современной феминистической критике (в последней из-за невозможности отыскать подходящую терминологию) [6, 3]. По крайней мере, до определенного момента взгляд на субъект разворачивался в оппозициях разума и тела, рационального и иррационального, психологии и биологии. Эти дихотомии, безусловно, являются такими, каковые приводят к определению одного через другое и ранжированию полярностей – когда одна становится привилегированной и «позитивной», а другая – угнетенной, доминированной и «негативной» [6, 3]. Таким образом, первоочередным заданием в этой сфере должна, согласно Э. Грош, стать попытка преодоления традиционных ограничений, которые устанавливала и продолжает пытаться устанавливать «соматофобная» философия. Поэтому первое, к чему обращается Э. Грош, это «воплощенная субъективность» или попытка мыслить субъективность за пределами дуалистичности [6]. Таким образом, современные теоретики телесности мыслят телесность как «при-существование» – основание для создания сущности.

Первый тезис, который хотелось бы расширить в этом контексте, будет следующим: в романе О. Забужко ярко выраженная категория телесности выступает одной из предпосылок выхода за границы колониального/постколониального опыта. Это, безусловно, опыт «работы тела» как работы освобождения. Если рассматривать коллективное украинское тело в терминах присутствия на нем следов и отметин колонизированности, то тела основных героев романа мыслятся как избежавшие или вовсе не знавшие данного опыта.

У О. Забужко анализ колониального/постколониального опыта ведется в первую очередь через образы, лишенные комплекса неполноценности. И прежде всего она обращается в этой манифестации освобождения к *soma*. Описывая Адрияна Ватаманюка словами Дарины, она отмечает, что его тело демонстрировало абсолютную ненужность притворства: «...не було жодної, вкоріненої в тілі, потреби прикидатися, зображати собою щось, чим ти насправді не є...» [3, 25]. Таким образом, тело Ватаманюка выражает его собственную внутреннюю сущность, являясь «при-существованием». Адриан обладает поистине «живым телом» (мы обращаемся к терминологии Д. Кампера) – его сновидческие фантазии часто связаны с телесными переживаниями его *Doppelgänger*

Адриана Ортынского. Они во многом становятся проводниками к разгадке тех загадок, которые на протяжении всего романа пытается разрешить в первую очередь Дарина Гощинская. Разгадки же связывают воедино жизни нескольких поколений и семей – и жизнь Дарины и Адриана наполняется неизбывным внутренним смыслом. Так этим героям медиареальности (тем более, что Дарина – тележурналистка, и образ в ее жизни становится надолго определяющим фактором) удастся снять «террор видимости», диктуемый извне.

В противовес этой свободе (явленной через телесность), мы тут же сталкиваемся с описанием угнетающего опыта неполноценности, глубоко вживленного в украинскую ментальность (также описанного в терминах телесности): «...і ось це, схоже, й є єдина національна традиція, що й досьогодні лишається чинною – лягати під того, хто наразі найдужчий» [3, 29]. О. Забужко упорно противопоставляет этому страху, укорененному в «теле» украинского народа, еще одно истинно украинское «тело» – «тело» Адриана Ортынского, «зверя», который не боится смерти, потому что знает, как принимать сигнал мышцами, всем телом, так, как это делает зверь [3, 137].

Абсолютно знаковым является в романе опыт телесности еврейки Рахели, матери родного сына Адриана Ортынского и приемного сына Бухалова – исполнителя спецоперации по уничтожению партизанского отряда УПА. Рахеля отдается без остатка Адриану, и ее телесность выражается в первую очередь в проекциях национального и религиозного характера: «...Бог Ізраїля хотів вернути її до мертвих, але у вагоні вона молилася до Розп'ятого, як її навчили в тій українській родині, і чудо сталося... звільнене місце бога вона й офірувала йому, чоловікові, котрого сама ж і вернула до життя: її тіло благало його, як розгрішення від богопокинутости, від жаху смертної пустки» [3, 221–222]. Именно Рахеля, именно ее тело становится лоном для сына Адриана, так и не рожденного от любимой им Гели.

При этом Геля Довган в романе «голоса» своего тела так и не получает – единственное, что актуализует этот «голос» – ее беременность. И даже в этом случае ее телесность остается проговоренной лишь через опыт Адриана: «... він відчував на рівні губів чубок її голови. То була жінка, скроєна в акурат на його мірку, – одна така жінка на світі» [3, 558]; «...цілий час її тіло знало щось, чого ніколи не знатиме він, навіть якби завчив напам'ять усі книжки на світі...» [3, 555]. И даже в последнем эпизоде, на их предсмертном «венчании», Геля остается молчащей – а тело Адриана «говорит» красноречивее любых слов: «Він іще встиг був податись наперед, вслід за своєю рукою, ... але те, що попереду, вже було відтяте спалахом, і то рухалось уже

саме його тіло – ту частку секунди, яку покинуте тіло здатне, за інерцією, протриматись само перед тим, як рухнути, скорившись силі земного тяжіння, поки засвічена спалахом плівка продовжує шеберхотіти йому в черепній чашці пустими віконечками. – Гелю, – хотів покликати він. Але його вже не було» [3, 576].

Подвиг, совершенный Адрияном вместе с Гелей (и только с ней), этот подвиг души становится до конца очевидным лишь тогда, когда мы читаем последнее «его уже не было». Так телесность становится в данном случае главным фактом существования Бессмертного (по А. Бадью) в человеке, а способность отбросить телесное и поставит точку на своем физическом существовании является подтверждением этого факта. В этом совместном подвиге мужского-женского (потому что именно так, несмотря на отсутствие Гелиного «голоса», можно трактовать эпизод совместного умирания) – яркое выражение того, о чем говорит в своей «Этике» французский философ: человек скрывается «в упрямстве остаться тем, что он есть, ... чем-то отличным от жертвы, отличным от бытия-к-смерти – и, стало быть, *не просто смертным*. Существом бессмертным – вот кем показал себя Человек в тягчайших ситуациях... » [2, 27]. Шаг, завершающий земной путь Гели и Адрияна, в конце концов, объясняет внутреннюю свободу Адрияна Ватаманюка, чье тело (как и естество), не отмечено опытом колонизированности, внутреннюю свободу Дарины Гоцинской, которая отказывается продавать свой журналистский талант, свободную мужественность Влады Матусевич, которая (отзвук Гели, выбравшей в свое время Стодолю) хоть и ошибается в своем выборе между истинной силой и властью (ее олицетворяет ее любовник Вадим), но, точно так, как и Геля, выбирает смерть как спасение. Таким образом, этот подвиг экстраполируется в романе на будущие поколения красивых гармоничных украинцев, которым уже неведомы комплексы. И даже Геля, через Даринину беременность, получает собственное «говорение тела».

Фабула романа вообще основана на своеобразном «стягивании» разорванных жизней нескольких поколений и нескольких семей. Этот проект приводит к формированию единого узора, объединяющей метафорой которого становится в романе детская игра в «секреты», а еще обычай-принуждение украинских женщин закапывать иконы ради их сохранности и, наконец, проекция «секрета» как искусства, воплощенная в технике картин героини романа Влады Матусевич.

В тексте произведения Искусство и фигура Творца также связаны с категорией телесности в ее направленности на нивелирование «террора видимости». Речь идет, в первую очередь, о Владе Матусевич, подруге

Дарины. После гибели художницы Дарина с Адрианом пытаются отыскать ее картины – коллекцию «потерянных секретов» от Влады. Они являются необходимым элементом того паззла, который складывает Дарина – таким образом Искусство и Художник становятся неотъемлемым элементом узора жизни. Уникальные полотна Влады оказываются «заключенными» в доме золотоношских жлобов. Молодуха «с руками дискобола» [3, 680] искалечила одну из картин, варварски вырезав ее из рамы, ведь та валялась в грязи и измаралась: «...там, де вимазалось, то я й обрізала» [3, 679]. Адриан и Дарина буквально спасают полотна, спасая тем самым и Творца – память о Владе. Так, позже, Дарина «спасет» нерожденное дитя Гели Довган, когда узнает, что находится в положении. Ее тело как бы «продолжает» Гелю, принесшую в жертву себя и зародившуюся в ней жизнь.

Кроме того, и Влада, и Геля – женщины, которые в романе гибнут из-за своих мужчин, из-за неверного выбора партнера. В некотором роде они являются воплощением «ничейной» территории между священным и профанным, которая несет в себе элементы образа *pharmakos* (в терминах Р. Жирара) или образа *homo sacer* (в терминах Дж. Агамбена) по отношению ко всем остальным героям [5; 1]. Через Владу Дарина становится связанной с опытом Гели Довган.

Таким образом, телесность в романе О. Забужко «Музей заброшенных секретов» предстает чрезвычайно важной категорией, в первую очередь прочитанной через призму «живого тела» (в терминах Д. Кампера) – именно оно гарантирует героям О. Забужко опыт пафоса трагической борьбы или опыт освобождения. В этом своем значении тело становится «при-сутствием». Именно тело как «при-существование» (*versus* «террор видимости», в терминах Д. Кампера), как опирающееся телесному «растворению» и «упразднению» в условиях мира медиареальности (в котором создается роман, хотя не все его герои существуют в этих условиях) становится у О. Забужко также инструментом выхода за пределы колониального/постколониального опыта.

Литература:

1. Агамбен Дж. *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь.* – М.: Европа, 2011. – 256 с.
2. Бадью А. *Этика. Очерк о сознании зла.* – СПб.: Machina, 2006. – 126 с.
3. Забужко О. *Музей покинутых секретів.* – К.: Факт, 2009. – 832 с.
4. Кампер Д. *Тело. Насилие. Боль: Сборник статей.* – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. – 174 с.
5. Girard, R. *Mimesis and Violence // The Girard Reader.* – New York: Crossroad Publ., 2000. – P. 9-19.

6. Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. – Indiana University Press, 1994. – 251 p.

