

*От «пор'ядної львівської пані» до «bitches get everything»:  
гендерные стратегии в современной женской украинской  
литературе*

*Наталья Загурская*

Традиционно женский образ в украинской художественной литературе – вне зависимости от пола и гендерной позиции автора – обозначается как «пор'ядна львівська пані» («порядочная львовская пани» или даже «порядочная львовская госпожа»). Таким образом маркируется изначально достаточно высокая степень ее образованности и эмансипированности, которые, как правило, сильно маркированы националистически. Лексикон и семантические стратегии «порядочной львовской пани» отличаются большим количеством галицизмов и адаптированных заимствований из иностранных языков, что характерно скорее для культуры диаспоры и выходит за пределы норм украинского литературного языка. Скажем, написание самого прилагательного «порядний» в литературном украинском не предполагает апострофа и его появление имеет концептуальное значение.

Эмансипированность «порядочной львовской пани» предполагает выраженную прозападную ориентацию, которая реализуется в ходе деловых и других вояжей, сменивших с конца прошлого века женскую трудовую или секс-эмиграцию. Молодые писательницы – С. Пыркало, Н. Сняданко и др. – заимствуют стратегию, программно обозначенную в книге *Полевые исследования украинского секса* О. Забужко. Эта стратегия предполагает, что в ходе долгожданного вояжа украинка не только адаптируется к новым реалиям, но одновременно стремится к сохранению национальной идентичности, в том числе и гендерной, что нередко вызывает выраженную психологическую противоречивость и приводит к возвращению домой с багажом нового опыта.

Стоит заметить, что «порядочная львовская пани» – маркировка не столько территориальная, сколько концептуальная и имеет множество вариаций – в частности, такую, как, например, «порядочная галицкая пани». Эта формулировка может быть переведена с украинского также как «порядочная госпожа», что немедленно вызывает ассоциации с популярным в современной украинс-

кой интеллектуальной культуре концептом «украинского мазохизма», проявления которого вдохновляли самого Л. фон Захер-Мазоха. Женщина в такой трактовке позиционирует себя как «стихию мазохизма», что, согласно концепции Ж. Делёза, не подразумевает садизма, и нередко остается «без мужика»<sup>1</sup>, поскольку даже если рядом с ней и присутствуют реальные мужчины, они либо инфантильны и феминизированы, либо, напротив, гипертрофировано фалличны. Эта ситуация описана в сборнике прозы Е. Кононенко под соответствующим названием *Без мужика*, заглавное произведение которого имеет подзаголовок *Фрагменты «творческой» автобиографии*. Истоки своего феминизма авторесса видит в разочаровании: «взяли и смяли твою нежную поэтическую душу, открытую к любви, подтерлись ею и выбросили в корзину с использованной туалетной бумагой» (с. 22). «Нежная поэтическая душа» подразумевает выраженную, но не чрезмерную сексуальность и любимую работу, но не подразумевает желание вести домашнее хозяйство.

Этот набор ожиданий в патриархатной в целом отечественной культуре не может реализоваться. То же касается и культуры западной, пресыщенному представителю которой украинская женщина нужна только для интенсификации удовольствия от потребления материальных благ. Так, из поколения в поколение украинская женщина возвращается «в мир БЕЗ МУЖИКА, из которого вышла, как Венера из морской пены» (с. 32). Идеальный вариант состоит в совмещении творчества и эпизодической страсти, и тогда персонажесса находит себя в литературном письме, отрицая расхожие представления о том, что «стихи пишут неустроенные, сексуально неудовлетворенные бабы» (с. 27) и декларируя, что «жизнь состоялась» (с. 37).

Гендерная стратегия под кодовым названием «без мужика» реализуется и в программном романе Н.В. Сняданко *Коллекция страстей, или Приключения молодой украинки*. В этом романе подробно описывается взросление девушки из «порядочной галицкой семьи», которая стремится каждого мужчину, привлечшего ее внимание, приобщить к текстуальной культуре. Если это принципиально невозможно, это внимание под каким-либо предлогом отвлекается: например, вспоминаются слова бабки «музыканты никогда не бывают умными. У них такая работа, шо всё врем'я в шуме, вот они и дуреют» (с. 156). Но персонажесса снова и снова проводит поисковую стратегию, полагая, что украинская женщина отличается от русской именно раскованностью и прогрессивным сексуальным воспитанием: даже относительно знаменитой исторической украинской фигуры Роксоланы она «не была полностью уверена, объяснилась она первой султану, или таки он ей» (с. 160). В то время как феминистски настроенные иностранки и иностранцы, особенно немцы, считают, что она слишком соблазнительна, возможно, даже является роковой женщиной и тем самым «дискредитирует само понятие феминизма» (с. 204).

Роман завершается «попыткой аналитического дискурса» и «теоретическим приложением», где авторесса пытается концептуализировать образ «порядочной львовской пани». В результате этой концептуализации она приходит к выводу, что данный образ распадается на миф «классической галичанки», романтической и неземной Прекрасной Дамы и реальной галичанки, «о которой легко мечтать, но трудно обрести» (с. 257), ведь страсть к галичанке и страсть галичанки значительно отличаются: «как по мне, что мужчина “при страсти” [от укр. «пристрасть» – Н.З.], что “без страсти”, – разница небольшая. Плохой это признак, когда человек носит свои чувства на боку. Как кошелек, пейджер или носовой платок. Маловато в этом, как по мне, темперамента» (с. 270). Именно поэтому, на взгляд авторессы, подтвержденный многочисленными литературными цитатами, (в частности, львовского писателя В. Неборака), украинец, даже если он поэт, довольствуется тем, что «вонзает в панну нож тюльпанный».

Как и большинство других произведений украинок, *Коллекция страстей, или Приключения молодой украинки* представляет собой автобиографию девушки-литератора. Поэтому в списке признаков «настоящей галичанки» описание внешнего вида не занимает и абзаца, остальные качества описаны в разделах о «дополнительных признаках», зато подробно описан ее специфический дискурс (с. 278-279). И если мужчина окажется не в состоянии его поддерживать, то навсегда упадет в ее глазах. Именно поэтому, испытав полное разочарование как в соотечественниках, так и в иностранцах, лишенных «чувства полета» (с. 90), персонажесса – в традициях украинской литературы – выходит замуж все же за соотечественника.

Ориентация на текстуальность является защитной реакцией «порядочной львовской пани», которая стремится сохранить свою женственность в вихре исторических коллизий. Происхождение этой стратегии можно обнаружить в исторических рефлексиях *Нация. Откровения* М. Матиос. Когда влюбленный «эмгебист» смотрит сквозь персонажессу, она внутренне сопротивляется и стремится сохранить свою субъективность, ведь она «пустотам не обучена. Про пустоты не знает разговоров. И не хочет, чтобы эти большие раскосые глаза оголяли ее как последнюю» (с. 37). Это сопротивление без утраты терпения, которое считается основным достоинством женщины (с. 109). Однако в ситуации, когда неизвестно, откуда ждать помощи, а откуда – предательства, оно все же внутренне опустошает: «подвал – в сердце. Она туда никого не пустит. Но вычеркнуть из своей жизни – уже не сможет...» (с. 122). И осознавая, что «фантазия – это не правда» (с. 89), женщина стремится текстуально наполнить этот погреб.

Это касается и последних политических событий «оранжевой революции», которые глазами женщины видятся даже не фарсом, а комедией абсурда – *Олемиумом* И. Роздобудько, в которой целью массового протеста становится право

на обладание оленями, ставшими основным украинским транспортным средством. Персонажесса уже не любит, а только использует мужчин, и когда все информационные агентства мира облетает ее фото в качестве Мадонны Оленьей Толоки, только она знает, что в свертке вовсе не ребенок, а дорогостоящие олени рога. Кроме того, взгляды персонажессы можно обозначить как «феминизм под любым другим именем»: как к явным феминисткам из организаций «Независимая членкиня», «Пол и тяга!», «Рога вверх», так и к депутаткам, которые под командой главы блока Мелании Ветерменяло устраивают в парламенте акцию с призывом кастрировать оленей, она относится иронически (с. 44). В соответствии с жанром в финале персонажесса вознаграждается: пытаюсь зарыть рога, она обнаруживает нефтяную скважину в центре города.

Но если социальные проблемы обычно решаются в сюжетах текстов современных украинских авторесс в реалистическом духе, то интимные – во многом в фантазийном, и подразумевают обязательные описания путешествий. В этом смысле показательной является метаколлажная повесть *Зеленая Маргарита* С. Пыркало, персонажессу которой от зарубежной поездки удерживает только чувство к украинскому дауншифтеру, рядом с которым она не видит снов. Она только внешне выглядит деловой женщиной и обычно видит яркие, полные приключений сны о спасении человечества, один из которых симптоматично заканчивается сном во сне без сновидений. В итоге, когда она достигла своего и выиграла учебный грант, то решила не покидать «мой любимый, хотя и растерянный народ» (с. 142).

Однако уже в более позднем романе *Не думай о красном* С. Пыркало считает жизнь персонажессы состоявшейся, поскольку та имеет возможность покупать дорогую косметику и удачную лондонскую карьеру (с. 226). «Половина Галичины уже сидит на Западе» (с. 52), – констатирует она и, будучи киевлянкой, с удовольствием присоединяется к этой половине, хотя настоящей причиной выезда было стремление встретиться с мужчиной мечты, остановить поток фантазмов и жалеть о сделанном, а не о несделанном (с. 230). Эти фантазмы были настолько сильны, что когда персонажесса посмотрела в зеркало, «от лица осталось только двое огромных, нечеловеческих глаз, а ощущение всего остального тела полностью исчезло» (с. 157). Каждый шаг персонажесса воспринимает как шаг навстречу этому нечеловеческому партнеру и в первой половине романа снимает это ощущение медикаментозно, жалея, что еще не создано лекарств от навязчивых идей. Затем покупает фигурку Анубиса, переживает символическую смерть и наконец уже не считает себя целым миром, а, напротив, уверена, что «мир существует для меня. Ну и для вас, конечно» (с. 350). Долго колеблясь между тем, считать ли свое привидение особенным или обычным (с. 101), в итоге она достигает своей цели, в отличие от культивирующего модный образ друга-гомосексуалиста, который, столкнувшись в ночном клубе с возможностью реализовать свои желания, спасается бегством:

«зрелище человека, который стоял перед ним на коленях в туалете ночного клуба и в доказательство своей любви делал ему минет, сдвинуло Дмитрию крышу» (с. 91). Это характерный пример того, что женщины в романах украинских писательниц оказываются более подготовленными к травматическому столкновению с реальностью. В финале романа персонажесса не возвращается, однако предположительно, что это всего лишь вопрос времени, поскольку Украина на уровне властной микрофизики оказывается, по ее мнению, более свободной страной. Скажем, «бухать в отелях – это вообще очень украинская тема» (с. 127) даже при высоком материальном положении участников, поскольку в отеле гости чувствуют себя куда более раскованными, чем в баре.

Подобное описание жизненного пути типично для украинской женской литературы, учитывая, что большинство ее образцов очевидно автобиографичны. По мнению В. Габора, составителя антологии женской прозы и эссеистики *Незнакомая*, «женщина намного острее, чем мужчина чувствует, что ее любят не так, как она хотела бы. И это ощущение влияет на прозу»<sup>2</sup>. Почти в любом романе персонажессы испытывают компенсаторный экстаз и ощущение полета. В некоторых случаях оно становится настолько выраженным, как, например, в *Эндишле Адольфо, или Розе для Лизы* Т. Малярчук, что персонажессы пытаются его ослабить: «никаких крыльев и полетов, никаких вольностей, ласк и шалостей, ибо иначе снова придется целую ночь смотреть себе в глаза. А худшего для меня нет, хоть я и женщина» (с. 79). Исходя из дальнейшего развития сюжета становится понятно, что персонажесса «слишком женщина», поскольку в то время как другие женщины стремятся сохранить брачную стабильность, ей хотелось бы продолжать любить в ситуации невозможности брака. При этом мужская и женские линии романа перекликаются между собой и его две главы названы *Роза Адольфо* и *Эндишль для Лизы*. Такое построение романа, распространенное с легкой руки М. Павича, в украинской литературе, как правило, смягчено по сравнению с русской (например *Про любовь/он* О. Робски), где мужская и женская линии выглядят диаметрально противоположными. В *Он: Утренний уборщик. Она: Шестые двери* И. Роздобудько степень отчужденности главных персонажей одинаково велика. Однако «она», несмотря на эту отчужденность, оказывается более практичной и в промежутках между пребыванием в пространстве воображаемого успевает сделать успешную карьеру. И если в финале «он» влюбляется в «ничто», в призрак женщины, которую он никогда не видел (с. 111), то «она» преодолевает травматический опыт и прозревает относительно возможности реальной любви.

Автобиографичность особенно характерна для серии произведений молодых авторесс *Графити*, которая издается в харьковском издательстве *Фолио*. Вне зависимости от места рождения, персонажессы пытаются позиционировать себя хотя бы в какой-то мере «порядочными львовскими пани». Так, персонажесса *Несколько секунд счастья* И. Старостиной просит говорить с ней

по-украински своих русскоязычных родителей. Она одновременно притягивает и отталкивает мужчин, которые признают, что в ней есть «феминистическое что-то, дикое, инстинктивное... Чего все остальные женщины давно лишились, когда им провели телевидение и придумали бытовую технику. <...> Некоторые люди этой феминистичностью маскируются, ведь знают, что ни один мужчина против нее не устоит» (с. 18). Это типичный мужской отзыв о «порядочной львовской пани», эмансипированность которой предельно соблазнительна, однако этот соблазн не граничит с натурализмом и приводит к тому, что женщина воспринимается как «гений чистой красоты», объект для любования. Такое возведение женщины на пьедестал формирует типичную украинскую гендерную позицию – *femina melancholica*. Персонажа И. Старостиной завораживают женщины, к которым он боится даже прикоснуться – будь то эмансипе или слепая девушка, фотографируя которую он впервые ощутил «красоту сильнее каких-либо слов и чьей-либо мысли» (с. 21). И хотя эта красота не обязательно должна быть внешне статичной, мужское любование вводит женщину во внутреннее депрессивное оцепенение, вызывающее «взаимную любовь к смерти» (с. 240). Причем это не символическая смерть, завершающаяся возрождением в новом качестве: «совсем нет никакого туннеля... Все просто, как пенек трухлявый. / Все почернело. Мир закрылся» (с. 143). Женщину ослепляет блеск фаллического, особенно если оно сопровождается травестийным воплощением женского образа, специфика которого определяется мужскими фантазмами о женщине, которым реальная женщина вряд ли когда-нибудь сможет соответствовать.

Эта тематика развивается в романе *Игрушки из плоти и крови* Л. Денисенко, по ходу сюжета которого слепая девушка Мира встречается с трансвеститом, совершающим «кампанию странствий “в поисках утраченных шпилек”» (с. 16), после чего, увидев, что возле Мариинского дворца в Киеве бабка продает орехи в пакетике из оппозиционных листовок, окончательно убеждается в том, что «Украина – демократическая страна» (с. 35). Мира же одновременно представляет себя «мисс Шахтой» с вмонтированным в лоб шахтерским фонарем, который горит во лбу как звезда, и пытается избежать сравнений с героиней романа В. Гюго. Однако поскольку Ерик, названный так матерью, идеализировавшей образ Э. Хемингуэя, выглядит более убедительно в женской роли, чем красотка в исполнении Джулии Робертс, свет звезды шахтерского фонаря теряется в ореоле его блеска. Ерик, пожалуй, никогда бы не увидел в героине женщину, если бы не ощутил к ней жалости, замороженный ее неподвижностью. Мира также продолжала бы считать его подругой, если бы Ерик не решил быть честным и не предложил ей тактильно убедиться в собственной мужественности, коснувшись его «немного, но послушного друга» (с. 115). Мира, будучи совсем неопытной девушкой, похвально отзываясь о его величине и, разумеется, вызывает неудовольствие: «тоже мне, Мера<sup>3</sup> мужских членов» (*там*

же). Однако фантазмагорическая игра ущербных чувственностей, запуская избыточное воображаемое и интенсифицируя чувствительность, позволяет персонажам создать пространство удовольствия, свободное от власти символического, основанного во многом на фаллофоноцетризме и кастрирующей оптике когито и воплощенного в образе брата Миры.

Фокусирование репрессированной женской оптики когито происходит и в романе *Бессмертие в городе N В. Нарижной*. Сублимация страсти персонажессы к подростку вызывает не только мистико-экстатические телесные ощущения и раздвоение личности на соблазненную и соблазнительницу в одиночестве, но и чувство деформации пространства в его присутствии: «каждая поза вырывалась из реальности острым, нелепым углом, об который больно цепляется взгляд» (с. 141). После того как терпит неудачу ее попытка наладить телесный контакт – «не бывает первого поцелуя со второй попытки» (с. 161) – она в ослеплении осознает, что «теперь я не человек, теперь я – ходячий Храм Рабского Обожествления Красоты» (с. 187), а подросток приобретает невероятную популярность среди сверстниц, но утрачивает к ним интерес.

В некоторых случаях, как в *Нескольких секундах счастья* И. Старостиной, травестия используется для наказания неверного возлюбленного, типичного мачо, который солирует в группе «Ножи», что подчеркивает его фалличность. Когда две покинутые возлюбленные застают его в людном месте в объятиях трансвестита, которого он принял за женщину, они едко замечают: «может, ты и группу свою переименуешь в “Голубые ножи”?» (с. 115). Таким образом женщины демонстрируют мужчине слепящее воздействие воплощенной мужчиной идеальной женственности.

Мужчины в романах украинских писательниц нередко сталкиваются со слепящей женской фалличностью. Персонаж *Гудзика* И. Роздобудько подобным образом увлекается женщиной, годящейся ему в матери: «я НЕ ВИДЕЛ мою новую знакомую. Мне было безразлично, какая она – фигура, цвет глаз, ноги, руки, волосы, наконец – возраст. Важно было только одно: она есть» (с. 26). Она кажется ему ведьмой, способной создать между ними телепатическое поле, и он также не смеет ее коснуться и боится, что она исчезнет. Персонаж остается «барабанщиком», которому «по барабану» реальность, несмотря на опыт пребывания в горячей точке. Значительных успехов он достигает в области рекламы, что само по себе симптоматично в контексте его принципиальной соблазненности. Острое ощущение реальности приходит к нему только тогда, когда он сталкивается с ней в лице дочери призрачной женщины, которая полюбила его в первый день знакомства, а затем исчезла, и одновременно с ней исчезли и навязчивые идеи. Эта девушка реальна настолько, что сравнивает себя с человеком, выросшим в медвежьей берлоге, который «бредет из тьмы во тьму – свет пугает его» (с. 183). И поэтому она не любит иностранца, который спасает ее, вывозит за рубеж, поскольку искренне удивляется тому, что «муж-

чины тут всегда требуют жертвы. <...> Вы имеете удивительно красивых женщин, более того, они алчут вас и склоняются перед вами, они стараются стоять в тени и подавать вам полотенце, несмотря на то что устают и страдают не меньше. Из материнских рук вы переходите в руки своих невест, оставаясь вечными детьми...» (с. 220). И эти жертвы приносятся женщинами в состоянии слепоты относительно собственных комплексов, подобной эдипальной слепоте. Исчезнувшая девушка реальна только в глазах персонажа, для нее же самой естественна воображаемая компенсаторность: «все, что я не могла или не хотела воспринимать, замещалось картинами, которые складывались в моем воображении» (с. 206).

В финале романа И. Роздобудько *Двенадцать, или Воспитание женщины в условиях, не пригодных для жизни*, кавер-версии мифа о Пигмалионе и Галатее, эти картины реализуются, однако для этого героине приходится пройти испытание славой, апатией, сумасшествием и отстраненностью кундеровского толка, приобретая способность смотреть на себя со стороны, когда «настоящее – душило, пугало бессонницей, суррогатное – имело вкус как двойной чизбургер в “Макдональдсе”» (с. 125). В гендерном отношении это выражается в четком осознании того, что «через лицо самого серьезного мужчины всегда проглядывают черты мальчика», у женщин же, напротив, «даже первый незначительный опыт меняет лицо. А второй, третий или десятый – делает непознаваемой» (с. 182). И если раньше она вмешивалась в ход событий только в воображении, «ноосфере», то теперь, понимая, что переживший сам себя и навсегда простившийся с мечтой начинает соответствовать властной норме, решает воплотить свою утопию на необитаемом острове. Женщина с синдромом русалки, с которой персонажесса сталкивается в доме для душевнобольных, говорит ей о хищных рыбах: «их яркие цвета свидетельствуют, что они – несъедобные» (с.151). Л. Рифеншталь, которая на склоне жизни занялась морской фотоохотой, фотографировала только ярких рыб, подтверждая концепцию слепящей тоталитарности. И персонажесса понимает, что избежать ее репрессивности возможно, только создавая собственный яркий мир.

Метаидиллия *Лето Милены С. Андрухович*, напротив, наполнена женскими фантазмами и мечтами о счастье, которые сбываются естественным образом. В этой иронической, но вместе с тем трогательной повести обстоятельства фантастически благоприятствуют героиням – вплоть до того, что они рожают детей от уже умерших любимых. Драматические сюжетные линии маркесовского типа завершаются счастливо в утопии, где стоит вечное лето. Когда персонажесса читала, она «никогда не анализировала формы и смысла, а просто существовала в сотнях миров, каждый раз становясь такой невероятно счастливой от счастья нереальных героев» (с. 51). Такая избыточная интенсификация воображаемого до воображаемого в воображаемом возгоняет чувствительность, но редуцирует чувственность.



Этим во многом объясняется и то, что именно украинские писательницы, вне зависимости от языка, на котором пишут, являются основными поставщиками фантастической литературы на постсоветском пространстве. Среди них можно выделить романы и повести киевлянки Я. Дубинянской, которые переводятся на украинский язык с русского. Ее женская психологическая фантастика лишена стройных сюжетов, ее сюжеты заимствованы из сновидений авторессы, ведь ей «важно другое – под неожиданным углом попытаться изучить саму природу любви и счастья, поразмыслить над тем, за что мы любим другого человека, и имеет ли вообще смысл любить “за что-то”...»<sup>4</sup>. Однако Я. Дубинянская вовсе не выступает апологетом женской жертвенности. Персонажесса романа *Лестничная площадка* случайно переключает тумблер прибора, создающего двери, которые ведут в любое место по желанию переключателя, чтобы встретиться с мужчиной из прошлого. Однако он все так же игнорирует реальность, которая «не совпадает с его желаниями» (с. 55). И именно тогда, когда персонажесса, в отличие от пресловутой Амели, понимает тщетность случайных встреч, она начинает жить в соответствии со своей судьбой, символизирующей принцип реальности, и ее мир перестает колебаться, а попутно она принимает участие в обезвреживании маньяка, желанием которого было стать президентом. Поискам нити судьбы как принципа реальности посвящены также *Жены привидений*, входящие в сборник повестей *Козлы*.

Женскую ослепленность и недостаток чувственного в сюжетах И. Роздобудько компенсирует собственными иллюстрациями, а львовское издательство «Кальвария» – использованием в оформлении фотографий С. Зинчук, которые становятся неотъемлемой частью текста. Этот подход используется во всей серии *Женский кулак*, составители которой характеризуют женское письмо и творчество в целом как «силу женской руки» и намеренно не включили в нее сборник *Без мужика* Е. Кононенко. И хотя названия книг серии – *Эгоист* М. Гримич, *Террористка* М. Медниковой и др. – не оставляют сомнений в гендерной позиции авторессы, они позиционируются как «лишенные феминистических предостережений и нудной дидактики» и вполне могут быть маркированы как феминизм под любым другим именем, учитывая, что, согласно издательской стратегии, название серии не выносится на обложки и фигурирует только на заднем форзаце.

Между тем многие книги серии являются знаковыми для современной украинской женской литературы. Так, в ходе развития сюжетной линии *Террористки* М. Медниковой «порядочная галицкая пани» превращается в «суку, которая получает все» и, вероятно, будет получать, учитывая запланированное продолжение романа. Персонажесса носит галицкое имя Звезда, данное ей традиционно настроенным отцом, но одновременно у нее изначально обнаруживается потенциал превращения, поскольку она не склонна к хранению традиции. Перебирая одежду, она замечает: «а самое смачное – сбросить в отдель-

ную кучу безнадежное, скопом выбросить, навсегда избавиться, подавляя терпкое чувство предательства. Ведь выбрасываешь кусок родного, на нем твои атомы и молекулы» (с. 149). Так она сама запускает процесс, приводящий к тому, что «микронная пленка показательной жизни, в которой есть дружба и любовь, доброжелательные соседи, чистое белье и пушистый Макс, снова щелкнула, треснула, открыв бездну обид, предательства, химер» (с. 177). И хотя, как видно, Звезда считает именно показательный мир реальным и мысленно просит отца снова забрать ее туда, в финале она покидает его, начиная новую, более реальную, но не менее приятную жизнь. Показательно, что в романе именно украинская патриотка «получает все», тогда как злодейка, пытавшаяся подставить Звезду и контролировать следственные органы, бежит в Америку и погибает под обломками небоскребов после теракта 11 сентября. Так ставшая террористкой порядочная галичанка опосредованно мстит, попутно осторожно и опосредованно маркируя свою постколониальную принадлежность.

С других тактических позиций подобная стратегия реализуется Любой Клименко, романы которой вызывают ассоциации с фильмами Тинто Браса, поскольку для ее персонажей «жизнь прекрасна и удивительна! Конечно, при условии, если она регулярная!» (с. 61), то есть витальность и сексуальность полностью отождествляются. Название романа *Большой секс в Малых Подгулявцах* отсылает к *Сексу в большом городе*, однако содержание романа обнаруживает комичность этих отсылок в постколониальном контексте. Вместо метаний между идеализмом и рациональностью в интимной сфере Люба Клименко предлагает комическую оргиастичность. В финале ее комедий положений, в которых по ходу сюжета беспорядочная половая активность создает двусмысленные ситуации, вырисовываются сильные чувства и создаются копулы. Это происходит по принципу взаимодополнительности и симбиотичности. К примеру, копула садистка-мазохист вовсе не подразумевает, что вектор мазохистских желаний направлен на некую стихию мазохизма. Такой подход приводит к формированию симбиотических союзов и является достаточно типичной гендерной стратегией в постсоветском пространстве. Люба Клименко в терапевтическом ключе описывает такие симбиозы не как трагические, а, напротив, как гармоничные. Если же формирование копулы затягивается, персонажи все же избегают нарциссического аутоэротизма, а их воображаемое оформляется по мифологическим образцам, оставляя простор для читательской фантазии: ведь мы никогда не узнаем о реальном источнике телесной памяти персонажессы, когда она якобы побывала на оргии в подземелье скифского кургана. Ее представления о настоящем мужчине избавлены от идеализма, поскольку это всего лишь «классный ебарь и надежный друг» (с. 55). Этим критериям отвечает вполне конкретный мужчина: «только с ним я во время любовного сближения лечу, как птица над необозримыми степями нашей матери Украины!» (с. 111).

Украинский колорит в романах Любы Клименко выступает своего рода орнаментом: персонажесса *Пор'ядної львівської пані* то подглядывает за ходом служебного романа через отверстие в карте Львова 17 в., то совокупляется под памятником украинскому классику конца 19 – начала 20 века Ивану Франко и мысленно спрашивает, не доставляет ли ему это неудобств, причем речь идет о «непохабной плотской любви, которая превращает обыкновенный секс в явление космическое» (с. 121). И снова мы сталкиваемся с мифологическими мотивами, поскольку персонажесса по имени Пенелопа осознает это благодаря неизвестно откуда появившемуся «Одиссею», имя которого образывает расширенная аббревиатура настоящих имени, фамилии и отчества персонажа. Он видится Пенелопе интеллектуальным и сексуальным светочем, блеск фалличности которого также ослепляет ее, но позволяет погрузиться в пропасть наслаждения, недоступного ранее хранительнице традиции: «Конец всей ее предыдущей жизни порядочной львовской пани, матери двоих детей и заведующей отдела Государственного архива. Ее конец. И она ощутила, как падает... Падает... Ей перехватило дух от этого свободного падения» (с. 29). И более того, она оказывается способной рассказать об этом удовольствии, обретая собственный голос: ведь, как замечают авторы аннотации, «это книга о том, про что порядочные львовские пани обычно никому не рассказывают».

Показательно, что романы Любы Клименко, популярные настолько, что требуют переизданий (как, впрочем и книги Л. Денисенко), будучи написанными во Львове, издаются в киевских *Дулибах*, поскольку обозначают центральноукраинские гендерные стратегии, предполагающие большую меру женской раскованности: «то, что ты порядочная, – это факт. И что львовская – тоже правда. Но относительно пани – ты глубоко ошибаешься. Ты – порядочная львовская курва, вот что скажу я тебе! <...> Это ж комплимент!» (с. 81-82).

Это высказывание может стать эпиграфом к творчеству И. Карпы. Вопреки обещаниям не писать «автобиографического хлама», ее романы, перетекая один в другой, дают представление о становлении субъективности самой писательницы. Уже в молодежно-депрессивных *50 минутах травы (Когда умрет твоя красота)* обозначается кредо И. Карпы, когда она говорит преподавательнице: «Вы – классная баба. Другими словами, Вы такая же сука, как и я» (с. 32), «женщина и ребенок одновременно» (с. 42). Она не боится утратить субъективность и стать прозрачной, чтобы затем засверкать снова, и это самостановление приобретает для нее высшую ценность, а «самой проникновенной фантазией все-таки оставалась реальность» (с. 72). Она национально сознательна, но – вопреки сложившейся благодаря творчеству О. Забужко традиции – в постели не говорит, а «молчит по-украински» (с. 45). Она андрогинна и использует вторичные половые признаки только для промоушена своего творчества (с. 167). Ее не слепит фаллическая маскулинность, ведь она понимает, что «красота не способна к любви» (с. 136). Она образованна, но редко это демонстри-

рует. Но образованный читатель, сталкиваясь с фразой «некому мне варить есть» (с. 119), поминает бартовские аллюзии и то, что авторесса говорит о недостатке любви.

Персонажесса Карпы, как «порядочные львовские пані», много путешествует. Однако их привлекают не столько европейские страны, сколько экзотические. Причем путешествуют так много, что можно заподозрить, что писательница заключила рекламный контракт с каким-либо из туристических агентств под лозунгом «путешествие, которое вас изменит» (аннотация к *Фрейд бы плакал*) в страны, жители которых «жертвуют бутылки с “фантой” в их домашние храмы» (с. 38). Так же, как и многие другие современные украинские писательницы, И. Карпа следует стратегии феминизма под любым другим именем: «А за феминистку атветиш...» (с. 8). Она, с одной стороны, хочет быть богатой и знаменитой, чтобы стать достойной и порадовать мужчину, которого считает идеальным, а с другой стороны – огорчается, когда он не оказывает ей «тупой мужской помощи». Персонажесса принципиально неполиткорректна и, скажем, террористы вызывают ее ненависть только за то, что «не закричишь нормально во время оргазма» (с. 30), чтобы не вызвать подозрений в нападении.

Однако до этого персонажесса проходит долгий путь совмещения реального и воображаемого без установления символического порядка, который полагает репрессивным. Она утверждает: «какого черта оставлять при себе лишнее пространство для лишних чьих-то воображений» (с. 51), и тем не менее, мужчины то и дело попадают от персонажессы в зависимость, а она не очень охотно этому противостоит. Она советует другу: «пусть лучше те любви постоянно живут в нашем воображении, чем снова и снова умирают в риал-тайме» (с. 67-68), а со временем задается вопросом, «может ли любовь быть “экс”» (с. 206). Она любит присутствующего мужчину «больше, чем жизнь», а отсутствующего «больше, чем ту жизнь, ненавидит» (с. 69). Она колеблется, во что она больше верит – «в черную магию или законодательство» (с. 58) как воплощения дионисийского и аполлонического, хотя, по собственному признанию, «давно не жила бинарными оппозициями» (с. 117).

Тогда ее прустовская фантазия о том, что разбивая часы в странах, где побывала, она разбрасывает куски своего времени, полагая, что «смерти достанется больше работы» (с. 45), выглядит более чем уместной. Эта фантазия продолжается видением типичного шизоидного образами лица как белой стены с черными квадратными дырами вместо лица и белой тишины, в которой она поет с заткнутыми ушами (с. 50). Распад субъективности персонажессы происходит параллельно с распадом тела, который она сравнивает с алхимическим растворением до инфантильного состояния уробороса; и когда у нее начинают выпадать волосы, то одновременно «из ее текстов также начали стремительно выпадать отдельные буквы, морфемы, а то и целые словосочетания» (с. 52). И. Карпа заранее предупреждает, что «в отдельных случаях оставляет

за собой право нетранслитературной передачи русского и других иностранных языков» (прим. к с. 73) и что «по странной, уродливой, кровопийской иронии я могу создавать только разрушая. Почему этот так? Я как монитор природы» (с. 82). Так фрагментированное женское письмо становится шизоаналитическим процессом, и вскоре «мир (мир манки включительно) в Марлином безразличии к нему возникал удивительно прекрасным и умиротворенным» (с. 55).

В более поздних романах персонажесса выглядит уже прошедшей психоанализ, шизоанализ и знакомой с восточными психотехниками. Она вполне осознает, что если девушка «пухленькая, смешно одевается и не имеет своих личностных проблем, то она – классическая “подружка пидараса”» (с. 154). Стоит заметить, что она называет гомосексуалистов именно так по их собственной просьбе.

При этом персонажесса активно продолжает поиски любви, которые по сути являются даже не поисками, а выбором – как в *Перламутровом порно (Супермаркете одиночества)*. В этом процессе она нередко регрессирует, восклицая то «А НАФИГ ВООБЩЕ МНЕ МУЖЧИНА» (с. 31), то «такого нам всегда хочется, когда возле нас нечто недоступное и прекрасное» (с. 78), но в целом выглядит повзрослевшей, но не утратившей фирменной энергетики: «говорят, когда-то кого-то так прокляли – до смерти приказали ходить в полусне» (с. 40). Она предпочитает радужную унисексуальную реальность: «интересно, рознятся ли таки дни нормальных людей полово? Ну, там, понедельник – это мужик с похмелья, среда – карьеристка, пятница – курва, а воскресенье – женщина бальзаковского возраста...» (с. 72). Она уже не хочет быть эдипальной принцессой, развешивая носки на полог кровати (с. 115), и еще не хочет быть красавицей, утверждая, что «уделает» любую красавицу, в том числе и себя (с. 93). Размышляя подобным образом, персонажесса приходит к выводу, что «одиночество – это дар» (с. 208). Тогда ее самоубийство в финале выглядит символической смертью и позволяет надеяться на продолжение.

*Перламутровое порно (Супермаркет одиночества)* издан Дулибами в серии *text-драйв* – как и романы Любы Клименко. Как и романы Любы Клименко, он столь же наивен, причем наивен осознанно – «постинтеллектуалистски». Еще более постинтеллектуалистским выглядит издание следующего романа – *Bitches Get Everything* – в издательстве Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», где авторесса прямо заявляет: «Через весь этот постнедомодернизм. Мы не просто воспринимаем хаос как очевидную и нормальную данность, мы через этот хаос переступаем и идем дальше. К чему-то настоящему и пока что непонятному» (с. 173). В результате здесь практикуется стратегия непривязанности, которая реализуется посредством разного рода излишеств (с. 14). Персонажессу пугает уже не депрессия, а полное рассеивание субъективности: «в аду доминантными будут розовый и фиолетовый» (с. 24). Именно эти цвета, по ее мнению, высказанному на харьковской презентации книги в рамках литера-

турного фестивалю *Проверка микрофонов* со ссылкой на Ю. Андруховича, предпочитают «курвы», «искусственные блондинки, заедающие пиво шоколадкой». Сама же она считает себя «сухой», то есть женщиной, которая знает, что «свою кашу нужно прикрывать крышкой, чтобы в нее не нахаркали»<sup>5</sup>, смесью «*femme fatale* с *enfant terrible*» (с. 38). Стилистически это выражается в оформлении текста по образцу фрагментированного клипового монтажа. Только в мелькании словесных кадров персонажесса, вдохновленная концепцией самого как другого П. Рикёра, находит себя. Осознавая принципиальную провальность проективности европейского типа, она «мастурбирует на слово ЦЕЛОСТНОСТЬ» (с. 140) и, тем не менее, не огорчается, когда обнаруживает, что «не так случилось, как мастурбировалось» (с. 131). «Ибо знаешь, Господи, в каждой бездомной королеве, которой ты и я сделали меня, живет маленькая впечатлительная девочка-бродяжка, и ничего с этим не сделаешь» (с. 183), – признается и она, а несколько ниже, озвучивает концепцию экстремального феминизма В. Соланас: «когда настоящие, не покаленные *общепринятыми* моделями поведения женщины остаются сами с собой, там образовывается удивительное микрообщество» (с. 196). Эта парадоксальность, редуцирующая проективность, приводит к неожиданным результатам – замужеству, рождению ребенка и утверждениям, подобным следующему: «Я люблю, когда мужчины чувствуют себя более сильными и опытными. Они тогда такие милые...» (с. 213).

Складывается впечатление, что этот роман завершает автобиографическую серию И. Карпы. После него она могла бы перестать писать или полностью сменить стилистику, учитывая многовекторность ее дарования: чувственность в текстах ее романов подкрепляется фото, оформлением, клиповым монтажом, а все еще неудовлетворенный читатель может послушать альбомы и посмотреть клипы группы *Фактически сами* или киноопыты самой И. Карпы. Смена амплуа тем более актуальна, что ее персонажесса уже давно ведет самостоятельную жизнь<sup>6</sup>.

Однако в современной украинской литературе появилось уже достаточно много ищущих новые гендерные и текстуальные стратегии авторесс. С. Пovalaева в *Камуфляже в помаде* демонстрирует тот же градус ускользания как сопротивления: «Женщина-клоун – / И до сих пор непонятная профессия по зову духа – / Мгновенье вдесятеро дороже часа с гейшей-профи» (с. 50). Она спешит высказаться, продуцируя типично женские тексты. Концептуально это оформляется в размышлениях наподобие следующего: «среди мужчин я чаще наблюдаю природный дар слушания, вопреки всей их самовлюбленности. Женщины перебивают все время, они слышат лишь себя и спешат высказать все и сразу» (с. 86).

В постинтеллектуальной наивности современные писательницы уже не просят «прочсть их желания», а прямо их артикулируют. Но если И. Карпа

стремится к «более жирной, красивой, вкусной, зажиточной и безумной свободе» (с. 179), которая еще в *Перламутровом порно (Супермаркете одиночества)* обозначилась как «дух Розового Мерседеса», С. Поваляева утверждает, что «В Джоплиновском Мерседезбензе мне всегда пелось “my friends are drug-pushers” вместо “my friends all drive Porsches”...» (с. 89). Эти протестно-экзистенциальные настроения обнаруживаются и в творчестве наиболее молодых авторесс, таких, например, как Л. Багирова: «тупость и нечестность – это две черты, с которыми я просто не способна мириться ни в людях, ни в себе» (с. 40). Их более не беспокоят гендерные проблемы, во многом уже решенные их предшественницами. Поэтому остается надеяться – вскоре современная украинская женская литература выйдет на принципиально новый уровень: как текстуальный, так и гендерный.

- 
- <sup>1</sup> Название романа Е. Кононенко – Кононенко *Є. Без мужика. Prosus nostalgos* (Львів: Кальварія, 2005), 208 с.
  - <sup>2</sup> Василь Габор: «Жінки потребують любові». Інтерв'ю, *City life*, 2006, № 4 (21), квітень, [www.citylife.com.ua/index.php?id=22&tid=274&art=381](http://www.citylife.com.ua/index.php?id=22&tid=274&art=381).
  - <sup>3</sup> В украинском языке слова *Мира* и *мера* пишутся и звучат одинаково: *Мира*.
  - <sup>4</sup> Евсюкова С. «Яна Дубинянська. “Козли”», [yanadubynianska.iatp.org.ua/PDF/evsyukova.html](http://yanadubynianska.iatp.org.ua/PDF/evsyukova.html).
  - <sup>5</sup> Ірена Карпа: «Мене хвилює те, що скоро пройде дія страшних таблеток». Інтерв'ю, [artvertep.dp.ua/news/1211.html](http://artvertep.dp.ua/news/1211.html).
  - <sup>6</sup> См., скажем, Г.Е. Рант. *Убить Карпу*. Рукопись.

## Литература

- Андрухович С. *Літо Мілени: Повість* (К.: Смолоскип, 2002), 104 с.
- Багірова Л. «Поки ти створюєш фан-клуби та секти власного імені», *Роман-газета*, 2006, № 3 (19).
- Денисенко Л. *Забавки з плоті та крові: Новела з десяти частин* (Львів: Кальварія, 2003), 128 с.
- Дубинянська Я. *Козли* (К.: Факт, 2004), 256 с.
- Дубинянська Я. *Сходовий майданчик*: Роман, пер. з рос. Ярослава Мишанича

- (К.: Факт, 2005), 288 с.
- Карпа І. *Перламутрове порно (Супермаркет самотності)*: Роман (К.: ПП Дуліби, 2005), 216 с.
- Карпа І. *Фройд би плакав* (Харків: Фоліо, 2006), 238 с.
- Карпа І. *Bitches Get Everything* (Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007), 240 с.
- Кононенко Є. *Без мужика. Prosus nostalgos* (Львів: Кальварія, 2005), 208 с.
- Люба Клименко. *Великий секс у Малих Підгуляївцях*: Роман (К.: ПП Дуліби, 2006), 126 с.
- Люба Клименко. *Пор'ядна львівська пані*: Роман (К.: «Дуліби», 2006), 124 с.
- Малярчук Т. *Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи* (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004), 160 с.
- Матіос М. *Нація. Одкровення* (Львів: ЛА «ПРАМІДА», 2006), 204 с.
- Меднікова М. *Терористка: Не-детектив* (Львів: Кальварія, 2003), 216 с.
- Незнайома: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.* (Л.: Піраміда), 600 с.
- Пиркало С. *Зелена Маргарита*: Повість (К.: Смолоскип, 2001), 144 с.
- Пиркало С. *Не думай про червоне: Роман для молодшого шкільного віку, 2-е вид.* (К.: Факт, 2006), 360 с.
- Поваляєва С. В. *Камуфляж в помаді*; Наріжна В. Г. *Безсмертя в місті N*. (Харків: Фоліо, 2006), 189 с.
- Роздобудько І. *Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері*. Романи (К.: Нора-Друк, 2005), 312 с.
- Роздобудько І. *Гудзик* (Харків: Фоліо, 2006), 222 с.
- Роздобудько І. *Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя* (Харків: Фоліо, 2006), 287 с.
- Роздобудько І. *Оленіум: Комедія абсурду* (Харків: Фоліо, 2007), 158 с.
- Сняданко Н. В. *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки* (Харків: Фоліо, 2004), 287 с.
- Старостіна І. *Кілька секунд щастя* (Харків: Фоліо, 2005), 254 с.