

О перформативности женского, или литературные бригады как факт развития постсоветской литературы

Ирина Жеребкина

«Другая»/женская литература: понятие женского опыта

В западной феминистской литературной критике на сегодняшний день существуют два основных варианта трактовки понятия «женской литературы», пришедшие на смену классическим феминистским определениям этого понятия через коннотацию женского авторства после того, как само понятие авторства было дискредитировано в культуре – «женское письмо» (*écriture féminine*) и «сексуальное различие как политический проект». Первый – репрезентация так называемой женской субъективности в ее отличие от мужской; соответственно, и язык этого типа литературы призван репрезентировать различные параметры и характеристики именно женской субъективности – например, *jouissance féminine* (женское наслаждение). Второй – репрезентация неэссенциалистской, не укладывающейся в единую сущность женской субъективности, когда сама субъективность понимается как логическая структура различия, и язык, соответственно, призван репрезентировать практику письма как различия.

Однако в обоих вариантах западной феминистской литературной критики репрезентация женского (всего того, что понималось как второстепенное или запретное в традиционной культуре – чаще всего женское тело, желание, сексуальность и т.п.) имеет коннотацию политического: феминистская теория репрезентации предполагает, что репрезентация женского в любых вариантах способна модифицировать традиционные патриархатные структуры репрезентации/власти.

Какие же стратегии репрезентации женского имеют место в постсоветской женской литературе?

Литература всегда играла исключительную, подчас, как известно, роковую роль в русской культуре. И хотя функция литературы в постсоветском обществе потеряла свой прежний (досоветский и советский) идеологический престиж, приметой постсоветского литературного дискурса в целом является, пожалуй, то, что он одновременно с другими постсоветскими дискурсами после

Статья представляет собой не окончательный вариант главы из книги *Гендерные 90-е, или Фаллоса больше не существует* (СПб.: Алетейя, 2003).

долгого производства бесполого советского субъекта начинает стремительно разворачиваться в сторону производства гендерно-маркированного, в том числе женского, субъекта. Особенность производства женской субъективности в позднесоветской и постсоветской литературе состоит в том, что, во-первых, женское производится наконец-то *самими женщинами* (в противоположность традиции, когда наиболее успешное литературное женское производилось исключительно мужчинами-авторами: от «Бедной Лизы» Карамзина, «Анны Карениной» Толстого, «Аси» Тургенева до «Матери» Горького или «Лолиты» Набокова); во-вторых, по аналогии с западной феминистской литературой женская позднесоветская и постсоветская также осуществляют радикальный отказ от классического литературоцентризма, утверждая «подрывающий» его так называемый *женский опыт* в разных формах и вариантах, который в то же время является и основным дискурсивным средством предполагаемого «подрыва». Светлана Василенко, лидер первой женской писательской группы «Новые амазонки» (1988 год), куда входили такие писательницы, как Лариса Ванеева, Нина Горланова, Нина Садур, Валерия Нарбикова, Ирина Полянская, Светлана Васильева, Елена Тарасова и др., пишет о том, что ей не хватало именно «чисто женского опыта» в мужской литературе: «Лев Толстой, гений, думала я, а так бледно написал, на мой взгляд, жизнь девочки (речь идет о Наташе Ростовской – И.Ж.), не понял жизни ее тела». Отсюда специально сформулированная Светланой Василенко писательская задача постсоветской женской литературы, сознательно маркирующей себя в качестве женской – писать о женщине «через свою жизнь (подчеркнуто мной – И.Ж.)...»¹.

Каковы формальные показатели женского опыта (как опыта *своей* жизни) в позднесоветской и постсоветской женской литературе?

1). В центре повествования находится женщина или, в терминах Люси Иригарэ, «генеалогия женщин»; наррация зачастую осуществляется от лица женщины. 2). Семейные отношения в структуре женского опыта являются более важными, чем другие типы социальных отношений, а структура женской субъективности определяется не структурой государства (с его социальными статусами), а структурой семьи (даже если это ненормативные/неэдипальные варианты семьи – например, женская семья, состоящая из бабушки, матери и дочери, или неполная семья мать/ребенок или семья сестер и т.п.). Соответственно, семейные экзистенциальные травмы по интенсивности перекрывают собой социальные травмы. 3). Ведущими маркировками женского оказываются маркировки, если опять воспользоваться термином Иригарэ, генеалогии женщин – например, материнского (подтверждая тем самым тезис о том, что женское в постсоветских условиях производится/воспроизводится прежде всего в форме материнского) или материнско-дочерних отношений, или отношений женщин в нескольких поколениях, отношения сестер, подруг и т.п. 4). Одной из важнейших причин экзистенциализации женского являются отношения с про-

тивоположным полом в терминах осмысления собственной «другости», подтверждая тем самым особую роль дискурса экзистенциализма для производства женской субъективности, которую не случайно фиксировала родоначальница теории феминизма 20 века Симона де Бовуар. 5). В противоположность мужской литературной традиции символизации женского женский опыт в женской литературе репрезентирован преимущественно в антисимволистских терминах телесного, биологического, физиологического и т.п.

От публичного к частному, или отличие от *écriture féminine*

Отличается ли понятие «женского опыта» в позднесоветской/постсоветской женской литературе, сознательно маркирующей себя как женская, от известного классического понятия «женского опыта», которое теоретизируется в западной феминистской литературной критике 70-80-х годов?

На первый взгляд – нет, поскольку производство женского в позднесоветской/постсоветской женской литературе соответствует теоретическим принципам репрезентации женского опыта в западной феминистской литературной критике – в частности, принципу инакости, или другости, то есть подчеркнутого отличия женского опыта от мужского: «...это мгновенное явление нового литературного пласта, созданного по законам женского мироощущения, художественными средствами, доступными только женщинам, погруженного в тематику, табуированную или мифологизированную мужчиной», – пишет писательница-феминистка Мария Арбатова²; «Мы хотели доказать мужчинам-писателям, мужчинам-редакторам и просто мужчинам, что мы есть и что мы пишем ничуть не хуже, а может быть, даже в чем-то и лучше, чем пишущие мужчины»³, – выражает ту же идею Светлана Василенко.

В то же время если в западной феминистской теории понятие «женского опыта» имеет двойственную конструкцию – конституируется как через структуру репрессии, так и через структуру самодостаточности женской субъективности (что выражается, как уже было сказано, в специальном психоаналитическом понятии *jouissance féminine*), то в постсоветской, на наш взгляд, преобладает только первая часть этой двойственной конструкции – а именно, структура женского репрессированного. Не случайно на фоне советского официального государственного отношения к женскому в официальной симулятивной советской риторике как «счастливой советской женщине, трудящейся и матери» таким шоком оказалось литературное творчество Людмилы Петрушевской, представившей, в противоположность официальной риторике, целую череду трагических, несчастных женских судеб, женщину «со всеми ее потрохами», подвергающуюся унижительной репрессии со стороны советского патриархального общества. В результате Светлана Василенко вынуждена признать конститутивную роль женского репрессированного для женского писательского опыта в

поздний советский период: «Конец света – это, по-видимому, любимая тема русских писательниц. Трагедия – любимый жанр».

По ее словам, «мы не знали тогда, что такое феминизм, мы не знали тогда, что в мире существует огромное женское движение, мы не знали, что в мире уже есть такое понятие, как женская литература. Мы изобретали велосипед, думая, что мы изобретаем его впервые. Мы все делали с энтузиазмом первооткрывателей»⁴. Не случайно, поэтому, принципы артикуляции женского опыта в позднесоветской и постсоветской женской литературе отличаются от принципов западной феминистской литературы по следующим параметрам:

1). Во-первых, в противоположность западному феминистскому логическому жесту, направленному на социализацию женского в сфере публичного, в позднесоветской и постсоветской женской литературе осуществляется сознательный идеологический протест против предыдущей, официальной и симулятивной, по представлениям женщин-писательниц, советской публичной репрезентации женского, другими словами, против симулятивных гендерных статусов и ролей, определяемых государством. В противовес отчужденному женскому публичному советской эпохи основным пространством репрезентации женского становится сфера семьи как сфера противопоставления государству. В то же время в позднесоветской и постсоветской женской литературе семья, в отличие от классического русского романа, где семья функционирует как пространство дворянского социального ритуализованного мира, в постсоветских условиях функционирует скорее как *асоциальное* пространство (то, которое Славой Жижек называет *нелегальным*), а знаменитая западная феминистская форма *личного* превращается, по сути, в форму *непубличного*. Не случайно все женские образы в творчестве Петрушевской функционируют как, фактически, репрезентация асоциальных «женских потрохов», а в столь популярном новом постсоветском жанре женского детектива женское репрезентировано в основном на уровне буквального асоциального, то есть криминального.

В результате можно сделать вывод, что вместо западного феминистского стремления приватное сделать публичным первым логическим жестом позднесоветской и постсоветской женской литературы, наоборот, становится противоположный жест – приватное сделать *еще более приватным*. Более того, именно в репрезентации приватного *против* публичного позднесоветская/постсоветская женская литература видит возможность новых, более соответствующих социальной действительности стратегий репрезентации женского и стратегий языковой выразительности в позднесоветских и постсоветских условиях.

2). Во-вторых, если в западной культуре феминистская стратегия репрезентации женского была принципиально связана с желанием освобождения от биологического (как функции естественного предназначения женщины в семье и женской репродуктивной сексуальности), то основным репрезентативным жестом позднесоветской и постсоветской женской литературы оказывается так-

же обратный по отношению к западной феминисткой теории репрезентативный жест, а именно, в противоположность патриархатной традиции символизации женского и аннигиляции биологического – репрезентация женского именно как биологического, то есть параметров телесности в их биологическом, даже физиологическом варианте (ранее запретные в советском культурном пространстве инстинкты, нужды, влечения и т.п., связанные с функционированием женского тела и сексуальности); не случайно мужская критика до сих пор маркирует эту литературу как «менструальную прозу»⁵. Отсюда особая значимость репрезентации тела в позднесоветской и постсоветской женской литературе и особая роль так называемого телесного языка (как языка новой, ранее запретной выразительности), а также тот особый параметр женской сексуальности, который писательница Мария Арбатова называет в качестве основного, отличающего «женскую литературу» от литературы, «написанной женщинами».

Общей причиной данной стратегии репрезентации женского также является реакция на столь долгое функционирование симулятивных социальных ритуалов и норм в условиях тоталитарного символизма, когда даже пол/гендер определялся исключительно как симулятивный/перформативный социальный статус.

Отсюда поразившие советское внегендерное воображаемое рассказы Светланы Василенко, Марины Палей, Нины Горлановой, изобразившие женское тело в невыносимых условиях телесного выживания, в социальных «пространствах боли» – например, больничной палаты, операционной, роддома, абортария. Это и «Отделение пропащих» и «День тополиного пуха» Марины Палей, и «Сексопатология» Ольги Татариновой, и «Царица Тамара» Светланы Василенко, и «Не помнящая зла» Елены Тарасовой, и «Аборт от нелюбимого» Марии Арбатовой. Светлана Василенко в статье, анализирующей причины возникновения первого сборника женской прозы в бывшем СССР «Чего хочет женщина...» (1993) описывает невыносимые условия существования, то есть «пространства боли» самих женщин-писательниц: «Галя Володина, ученица Юрия Трифонова, работает дворником, не печатается, Нина Садур, прекрасный драматург и прозаик, работает уборщицей в театре, ее не печатают, Ирина Полянская судится с редактором, который не публикует ее книгу, стоящую в плане издательства, где-то бродит ненапечатанная Валерия Нарбикова, хотя все ее друзья по андеграундной тусовке напечатаны, и не раз – потому как мужчины, где-то в Перми голодает Нина Горланова с четырьмя детьми, хотя в столе у нее лежит несколько романов, которые издательства не хотят печатать, сторожем работает Елена Тарасова, чья повесть «Не помнящая зла» тоже нигде не напечатанная и написанная еще до Литинститута, сделала ей громкое имя...»⁶.

Используя язык психоанализа, для характеристики этих практик производства/воспроизводства женского опыта можно применить лакановское определение *травматического* – как репрезентации того, что сопротивляется сим-

волизации и где отсутствует метафизическая позиция дистанцирования от опыта боли: поскольку тоталитарный опыт насилия, во-первых, не позволяет выразить его дискурсивно (постсоветские женщины на тренингах, посвященных теме насилия, не квалифицируют насилие как насилие) и, во-вторых, языком репрезентации является язык травмы, когда, по словам Элен Сиксу, «симптомы говорят вместо нее».

При этом стоит обратить особое внимание на тот факт, что практики репрезентации запретного, телесного, биологического (например, «ужасов» тоталитаризма и выживания женского тела в этих условиях) в позднесоветской/постсоветской женской прозе осуществляются в основном в автобиографическом жанре, то есть через исследованные Фуко механизмы признания – например, в виде автобиографической художественной (автобиографические романы Натальи Медведевой, Марии Арбатовой и др.) или автодокументальной прозы (мемуары и воспоминания актрис или известных женщин советской/постсоветской эпохи – Вишневецкая, Плисецкая, Гурченко, Малявина, Проклова, Коренева и др., лагерные мемуары и т.п.).

В результате мы можем сделать провокативный вывод о том, что конструкция женского опыта в позднесоветской и постсоветской женской литературе, в отличие от стратегий стилового/дискурсивного/перформативного женского авторства в западной женской литературе определяется не по признаку стиля, а по признаку *пола*, а конструкция автора в этой литературе приобретает характеристики женского *биологического* авторства. Особенностью женских текстов в традиции женского биологического авторства является то, что только *во втором* жесте сигнификации, подчиняясь закону ретроактивной логики, к этой литературе может быть применено знаменитое в западной феминистской литературной критике и философии постструктурализма понятие «женского письма».

Парадоксом позднесоветской/постсоветской «большой» культуры в интерпретации женского при этом оказывается то, что несмотря на отказ «высокой» женской литературы, которая не считает себя женской и чьи произведения, по мнению Арбатовой, написаны «под страхом получить ярлык женской, дамской»⁷, принимать маркировки женского, позднесоветская/постсоветская культура/власть неизбежно и безошибочно маркирует их творчество как «женскую литературу», структурно базирующуюся на том, что репрезентирует и западная феминистская женская литература – женский опыт и опыт женской травмы.

Женское как травма: параллельная история психоанализа в России

Поскольку практики репрезентации постсоветского женского опыта соответствуют той двойственной функции репрезентации, которую обнаруживает и использует психоанализ – с одной стороны, практики легализации запретного (в

том числе сексуальности) через механизмы признания, с другой – репрезентация их как репрессивных (или практик субликации/подчинения, по Батлер) – историю позднесоветской/постсоветской женской литературы можно в результате определить в психоаналитических терминах – то есть как историю женской травмы в России, когда женская литература является, фактически, одной из возможных практик историзации и экзистенциализации женской травмы.

Назовем некоторые основные практики *историзации* женской травмы в позднесоветской и постсоветской женской литературе.

Первая история. История женского тела и сексуальности как *история женского невроза* – шокирование публики языком интимизированной женской сексуальности/«истерии» (в терминах философии женского как истерического Элен Сиксу), выражению которой был подчинен и языковой эксперимент (например, проза Валерии Нарбиковой и др.).

Вторая история. Эдипальная, но с женской точки зрения. Совпадает с концепциями западного феминистского психоанализа и направлена на развенчание фаллической функции Отца и эдипальной семьи как структуры. Это, например, авторитарность и даже жестокость фигуры отца (отец из рассказа «Рассказчица» Петрушевской бьет дочь Галю, при этом существуют подозрения на инцест, которые Петрушевская вообще активно использует в своем творчестве); или истеричность матери (например, в рассказе Петрушевской «Отец и мать» безумно-ревнивая мать при множестве детей изводит мужа, детей и себя истерической ревностью, также подозревая при этом старшую дочь в инцесте с отцом); или разоблачение идеальной треугольной семьи (например, повесть «Филимон и Бавкида» Ирины Муравьевой, где представленная как идеальная семья на самом деле оказывается семьей начальника сталинского лагеря, и молодая жена, вспоминая некоторые подробности жизни со своим идеальным мужем, в конце жизни хочет убить его, и даже насыпает ему стекло в еду, но убийство у нее не получается, и она окончательно сходит с ума, разрушив свой собственный миф и миф обыденного функционирования и восприятия «идеальной семьи») и т.п.

Третья история. Эдипальная симулятивная, основная логическая функция которой состоит в обнажении функции Отца как *функции нехватки*: если и постулируется эдипальный отец как глава семьи (например, Павел Александрович в романе Улицкой «Казус Кукоцкого»), то он всего лишь симулирует эту функцию, будучи на самом деле *фаллосом кастрации*, в терминологии феминистского психоаналитика Джейн Гэллоп. В романе Улицкой, например, на самом деле вся сюжетная интрига определяется не Павлом Александровичем, ученым, совершающим открытия в сфере женской гинекологии, а его тишайшей, а потом и вообще ставшей безумной женой Еленой.

Четвертая история. Анти-эдипальная, в которой можно выделить разные виды:

1). Анти-эдипальная семья как *семья женщин в разных вариантах*. Например, конструкция мать-дочь в романе Ольги Славниковой (Ольга Славникова, «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» (2000); мать и дочь-проститутки в рассказе Петрушевской «Дочь Ксени» или в рассказе «К прекрасному городу» мать Лариса Сигизмундовна, у которой дочь в 15 лет рождает от одноклассника тоже девочку, при этом ничего не может делать, даже кормить свою маленькую дочь, а потом становится наркоманкой и т.п.

2). Семейная связь определяется только как связь с племянниками, то есть как *шизосвязь*. Например, в повести «Евгеша и Аннушка» Марины Палей у двоих деревенских женщин нет семей: у Евгеша и муж погиб, и ребенок, у Аннушки вообще не было никого, она вообще только в 40 лет получила угол в общежитии, а так ночевала на вокзалах, а в 58 – комнату в коммуналке. И у обоих – не дети, а племянники, то есть осуществляется *буквальное* шизородство, которое Делез рассматривал исключительно на уровне метафорического.

3). Анти-эдипальные семейные связи могут строиться вообще *вне (биологической) семьи и закона гетеросексуальности* – о чем квир-теоретик Джудит Батлер пишет как о феминистском проекте (который вообще направлен против гетеросексуальности), но который у нас имеет свою, буквальную коммунальную специфику: например, коммунальное родство (в «Евгеше и Аннушке»); или ризоматические семейные связи (в «Казусе Кукоцкого» Улицкой членом семьи становится «нищая девочка» Галя); и даже «образцовый отец» Павел Александрович Кукоцкий у Улицкой оказывается отчимом, а не отцом вне всякого биологического отношения к дочери и внучке.

Пятая история. История женского тела и сексуальности как *история психоза*, например, коллективная, неиндивидуализированная сексуальность советского коллективного тела в творчестве Петрушевской, Василенко и других (например, формирование девочки из рассказа Петрушевской «Незрелые ягоды крыжовника» через возможность группового изнасилования в пионерском лагере и т.п.). Ряд этих историй травмы может быть продолжен.

В то же время можно вспомнить и второе, скорее лакановское, а не фрейдовское определение травмы – а именно, определение ее через бинарную дихотомию или/или: или нехватка, или избыток. Причем если первая часть дихотомии репрезентирует по преимуществу новую для постсоветских женщин ситуацию нехватки («я сама» – по названию самой известной в 90-е годы женской телевизионной передачи), то вторая – по преимуществу традиционную для русской метафизики «избыточную» женщину как отсутствие нехватки и, напротив, как недостающие мужчине «полноту» или «избыток»⁸ (например, в женской поэзии коннотации «поэтического» в основном перекрывают коннотации «женского» и субъект здесь «больше, чем он есть»; в массовой женской литературе женщина также репрезентирована как субъект «больше, чем он есть» – неожиданные для советской литературной традиции женщины-суперагенты,

женщины-телохранительницы или богатые женщины-красавицы и умницы и т.п.). Метание между двумя полюсами женского – избытком и нехваткой – наиболее адекватно, по мнению Лакана, выражает женский травматический опыт, репрезентированный как двойственный: компенсация одной стороны (нехватки) другой стороной (избытком) вместо стратегии «позитивной оценки негации как внебинарной структуры», по выражению Джудит Батлер.

Женский язык как насилие

Западная феминистская литературная критика постулирует тезис о двойственном статусе женщины-писательницы и ее языка: с одной стороны, женщина трагическим образом разделяет/интериоризует патриархатные стереотипы власти, с другой – сопротивляется им. В результате женскому языку как языку «подчиненных» (используя выражение Гайатри Спивак), сопротивляющемуся патриархатным установкам и нормам культуры/власти, с необходимостью присуща функция насилия как утверждения женского: вспомним в этом контексте опыт насильственного утверждения женского не только в русских женских террористических практиках (Вера Засулич или «девочки русского терроризма»), но и писательских практиках таких феминисток до феминизма, как Мария Башкирцева, Аполлинурия Сулова, София Парнок, Марина Цветаева и многие другие. В этом контексте в современной постколониальной теории опыт репрессированного колониального или постколониального субъекта обозначают популярным термином *каннибализм*, а репрезентация репрессированной женской субъективности в постсоветском контексте, осуществляемая не через сознание и идеологию, а через телесность и желание, с ее интимизацией тела и нарративом жертвы, биологического, дефектного и экзистенциального, передающая трагический опыт женской виктимизации и связанного с ней страдания, но одновременно восстающая против него, также осуществляется в рамках обозначаемой этим популярным термином стратегии.

Какова динамика языка репрезентации женского субъекта в позднесоветской и постсоветской женской литературе в отличие от советской?

Если в традиционной досоветской и советской литературе женский пол (и связанная с ним сексуальность) были сконструированы в терминах «стыда», а в дискурсе репрезентации преобладала функция именованного женского через *устыжение*, то позднесоветская/постсоветская женская литература, соответствующая формуле «выразить свои потроха» и направленная против функции устыжения женского в культуре, с неизбежностью строится как языковой эксперимент, в котором *политическая* функция легализации своей репрессированности преобладает над чисто литературной, то есть *метаязыковая* функция преобладает над языковой, функция содержания преобладает над функцией формы, а лингвистический языковой эксперимент, выраженный у всех по-разному,

в целом осуществляется как практика, которую на примере анализа творчества русских формалистов Джеймисон и Кристева называют *экстатической* практикой языка.

При этом вслед за западной феминистской литературной критикой стоит обратить специальное внимание на особый феномен «языка оскорбления» по отношению к функционированию феномена женского в обществе, когда «язык оскорбления» понимается как двойственная языковая практика – не только как язык в отношении женщин (когда язык оскорбления не просто задевает оскорбленных, но и фактически *производит* их как оскорбленных), но и как язык самого «оскорбленного», или «подчиненного» субъекта, который также может функционировать как «речь ненависти». Особенностью позднесоветской/постсоветской женской литературы является то, что в ней исследуется двойственная функция «языка оскорбления» – не только жестокие, доводящие женщину до нечеловеческого состояния советские властные патриархатные стереотипы и отношения (например, ужасы абортария или изнасилования как властных инструментов отношения к женскому телу), но и ответный жест женщины, в ответ на жестокость власти отчаянно репрезентирующей «свои потроха» (на уровне сюжета это и задумавшая убить мужа «Бавкида» у И. Муравьевой (но так и не сумевшая реализовать задуманное), и героиня рассказа «Прощальная симфония» Л. Полищук, посвятившая свою жизнь мести отцу, который предал их с матерью, уйдя из семьи (но так же самозабвенно бросившаяся ухаживать за ним, когда с ним случился удар), или тайно мечтающая о смерти мужа героиня рассказа Л. Фоменко «Акула» (испытывающая смертельные муки совести за свою тайную мечту). «Отомстить всем. Всем, кто даже не виноват...» – так выражает этот тип репрезентации женского героя Е. Тарасовой.

Отсюда можно выделить два основных отличия позднесоветской и постсоветской языковых стратегий женской литературы от западной феминистской:

1). Конструкция рождения женского в рамках практики приватное против публичного, обеспечивающая женской субъективности характеристику травматического, на уровне языка обеспечивает соответственно практику письма по формуле «содержание против формы».

2). В структуре женской идентичности, представленной в позднесоветской и постсоветской женской литературе, базирующейся на идентикаторной метафизике, отсутствует позитивный смысл понятия «негация», а любые типы нарративной или языковой деконструкции воспринимаются как травматический опыт потери эссенциальной женской целостности.

К вопросу о *jouissance féminine* в постсоветских условиях

В контексте тезиса западной феминистской литературной критики о том, что женская литература, осознающая себя как женская, независимо от жанров

и форм по сути автобиографична и представляет собой практики литературы признаний, можно утверждать, что позднесоветская и постсоветская женская литература, осознающая себя как женская, структурно представляет одно и то же, а именно – признания жертвы.

Вопрос о (женской) жертве, внимательно и подробно исследуемый позднесоветской и постсоветской женской литературой, является одним из важнейших теоретических вопросов современной западной феминистской теории, открытием которой, в отличие от классической феминистской теории, является обнаружение того, что структура жертвы не является невинной: жертва, как оказывается, также может оккупировать место власти, или, по словам Элизабет Гросс, осуществлять насилие. Славой Жижек в этом контексте вспоминает амбивалентную роль женских жертв в текстах маркиза де Сада; восприятие прекрасных жертвенных тел в текстах де Сада чревато соблазнением жертвой, ее бесконечно жертвенным телом как телом нашей фантазии – вплоть до того, что в конце концов именно жертвенное тело организует всю нашу жизнь вокруг, все наши переживания и их порядок, который в конце концов «перекрывает» порядок реальности. Другими словами, жертва, по мнению Жижека, может испытывать бесконечное либидинальное наслаждение в состоянии жертвенности как состоянии исключительности. Не это же либидинальное наслаждение питает, по мнению Жижека, травму войны как войны, когда убивающие и гибнущие люди, несмотря на подписанные документы, гуманитарную помощь и миротворческий порядок, изо всех сил сопротивляются этому порядку и празднуют свой предел, свою жертвенность и свою исключительность? И, наконец, современный невроз страха в феминистской социальной политике перед сексуальным насилием, наваждение страха перед женщиной как жертвой сексуального насилия – не вызвано ли это наваждение неявным страхом, подрывающим основы либерального феминизма равенства, что жертва-женщина способна получить наслаждение в процедурах насилия, что она не хочет занять дистанцированную позицию по отношению к происходящему?

Пропасть, над которой балансирует в своих интерпретациях современная феминистская теория, простирается между двумя дискурсивными возможностями: в первой из них женщина признается виктимизованной (жертвой), и ее надо освободить от этого состояния; в другой – женщина как жертва празднует свою жертвенность как опыт женской «дружости».

О перформативности женского, или феминизм как лакмусовая бумажка новой женской литературы

В конце 90-х в России появляется женская литература, которую можно назвать новой или даже новаторской⁹ – это такие авторы, как Вера Павлова (книга «Четвертый сон», 2000 и 2001 – лауреат Большой премии имени Апол-

лона Григорьева, «Интимный дневник отличницы», 2001), Юлия Кисина (книга «Простые желания», 2001, выдвинутая на премию Андрея Белого), Вера Хлебникова (книга «Доро», 2002, шорт-лист Букеровской премии, Ирина Денежкина «Дай мне!», 2002, шорт-лист премии «Национальный бестселлер») и др., репрезентирующие в своем творчестве стратегии *перформативного женского* – как отказа от уникальной женской сущности и ее перформативной репрезентации, когда основным экспериментом репрезентации женского становится, во-первых, сознательное миметическое пародирование женского биологического/эссенциального предшествующей женской литературы и, во-вторых, эксперимент не столько на уровне содержания, сколько на уровне формы, когда доминирующим критерием репрезентации женского в тексте становится, в отличие от предшествующей женской литературы, критерий стиля, то есть – в терминах русских формалистов – формы произведения, а не его содержания.

Особенно показательным в этом смысле несколько лет назад оказалось творчество Веры Павловой, буквально взорвавшей своим поэтическим экспериментом и новыми специфическими практиками обращения со словом привычный постсоветский поэтический дискурс, все еще строящийся под идеалом так называемой «высокой» поэзии. Кроме того, Вера Павлова в современной постсоветской поэзии – одна из немногих женских поэтесс, кто подчеркнуто репрезентирует женское как на уровне содержания (так называемое женское восприятие мира), так и на уровне формы (специфически женские формы языковой выразительности). Все книги Веры Павловой перформативно автобиографичны и во всех артикулирована тема женской сексуальности; ее книгу стихов «Интимный дневник отличницы» (2001) вообще можно назвать своеобразной археологией женской сексуальности советского/позднесоветского периода, которая совсем по-фрейдовски начинается с исследования ранних детских лет и ранних драматических стадий обнаружения детской сексуальности и исследует ее до возраста полового созревания, первых опытов сексуальных отношений, их открытий и разочарований, предательств и измен, аборт и беременностей, наконец, опыта материнства, взрослой женской любви и т.д. и т.п. – совсем по аналогии с известными исследованиями археологии сексуальности Мишеля Фуко.

В то же время интерпретация женской сексуальности Веры Павловой отличается от интерпретации сексуальности в философии Фуко. С одной стороны, в «Четвертом сне» и «Интимном дневнике отличницы» Павлова, деконструируя уникальную, запретную, травматическую женскую сексуальность предшествующей женской литературы, репрезентирует советскую/постсоветскую сексуальность в терминах теории власти Фуко, понимая сексуальность как конструкт власти:

«В дневнике литературу мы сокращали лит-ра
И нам не приходила в голову рифма пол-литра.

А математику мы сокращали мат-ка:
Матка и матка, не сладко, не гадко, – гладко.
И не знали мальчики, выводившие лит-ра,
который из них загнется от лишнего литра.
И не знали девочки, выводившие мат-ка,
которой из них будет пропорота матка»¹⁰.

С другой стороны, все репрезентации женского биологического/эссенциального в творчестве Павловой предельно перформативны и за счет интенсивного использования иронии как дистанцированной оптики в оценке гендерных характеристик и стереотипов советской/постсоветской сексуальности не несут того отпечатка травматического, который характерен для практик репрезентации женского в позднесоветской и ранней постсоветской женской литературе. Даже репрезентации ранней детской сексуальности, в частности, сексуальных различий девочек- и мальчиков-школьников (казалось бы, фрейдовских репрессированных детей, с чьей сексуальной репрессированностью в психоанализе связаны, как известно, все последующие травматические особенности взрослой гендерной субъективации) возникают у Павловой в исключительно иронической, а не драматической, как у Фрейда или классической западной феминистской теории (которая также, как известно, очень болезненно переживает традиционную социализацию сексуальных гендерных различий в патриархатных обществах) форме. Например, там, где проходит жесткая демаркационная линия между феминистской критикой и некритическим отношением к традиционным гендерным стереотипам культуры/власти, Павлова демонстрирует исключительно ироническое отношение к этой насущной социальной проблеме:

«Писаешь стоя, будто слушаешь гимн.
Отливаешь, будто из бронзы отлит.
Везет! Тебе не надо прятаться в лес,
Достаточно повернуться ко всем спиной»¹¹.

В репрезентации женского биологического как той самой анатомии, о которой известно из классики, что «анатомия – это судьба» и против практик болезненной репрезентации которой также непримиримо направлено оружие классической западной феминистской теории, Вера Павлова, напротив, предельно самодостаточна, хотя опять же предельно иронична:

«Понять свою архитектуру,
на коже вычертить чертеж
и выяснить: губа не дура,
рука не дура, грудь не дура,
натура – та совсем не дура,
коль скоро в ногу с ней идешь»¹².

Вера Павлова не единственный женский автор в эксперименте с перформативными практиками литературной репрезентации. Например, в творчестве прозаика Юлии Кисиной показатели перформативности дополняет такая характеристика субъективной репрезентации (которая также согласуется с западной феминистской теорией), как принципиальный отказ от традиционных гендерных маркировок в структуре субъекта. В частности, в книге Кисиной «Простые желания» в рассказе с одноименным названием вместо традиционных гендерных маркировок представлены, например, трансформативные субъективности, которые не только не имеют стабильных гендерных идентичностей, но и стабильных гендерно-маркированных тел. Главным средством деконструкции гендерных тел в одноименном с книгой рассказе «Простые желания» является, например, метод фотографирования, а результатом деконструкции – деструкция: девушки, которых фотографирует автор, попав в постановочную реальность объектива фотокамеры, буквально погибают (теряя при этом и свою гендерную, в частности, женскую сущность; при этом жертвам никогда не говорится об условиях съемки): «проявитель как бы слизывал с человека его сущность, затем сущность вымывалась водой и уходила в канализацию вместе с отработанным проявителем и проточной водой»¹³.

Наряду с практиками трансформации, деконструкции и деструкции традиционных гендерных идентичностей в творчестве Кисиной – также по аналогии с западной феминистской теорией – используются практики радикального пародийного оборачивания патриархатных гендерных стереотипов культуры/власти.

В этом смысле кульминацией книги «Простые желания» является один из самых концептуальных в ней рассказ «Маргот Винтер», посвященный истории и названный по имени маленькой восьмилетней девочки Маргот Винтер. Шокирующее восприятие сюжета обеспечивается тем, что Кисина пародийным образом оборачивает основные репрессивные стереотипы традиционной культуры в интерпретации женского. В результате женское у нее в виде действий и поступков Маргот Винтер, которая по сюжету совершает все привычные женские стереотипные действия – ненавидит отца и его любовницу, мстит матери и няне, ходит в школу и ненавидит учителя, исповедуется в грехах и т.п. – обретает совсем иные, чем традиционные, характеристики и черты. В рассказе,

во-первых, оборачивается традиционная психоаналитическая фрейдовская норма интерпретации детской сексуальности девочки: как оказывается, маленькая девочка Маргот Винтер в начале рассказа в противовес классическим психоаналитическим интерпретациям отношения отец-дочь вместо влечения к отцу и зависти к пенису в возрасте полутора лет *убивает* своего отца, подползая к нему под ноги таким образом, чтобы он, споткнувшись о дочь, ударился виском о косяк двери и умер.

Во-вторых, после этого по сюжету маленькая Маргот *убивает* и ту, кто в классическом (и в феминистском – вспомним творчество Сиксу, Клеман и Гэллоп) психоанализе должна больше всего заботиться о ней – няню: маленькая Маргот, зная, что няня не выносит детского крика, напившись специальных капель для расширения сосудов в горле, истошно кричит в своей кровати, а няня действительно не выносит этого крика и умирает.

В-третьих, Маргот – в отличие от классической героини психоанализа фрейдовской Доры, заведшей интригу с любовницей отца госпожой К. – *убивает* также и любовницу своего уже ранее убитого отца, неожиданно подсунув той смешную игрушку – заводного говорящего попугайчика, страшно и неожиданно повторяющего голос мертвого отца, записанный Маргот на пленку, что вызывает у любовницы разрыв сердца.

В-четвертых, через семь лет после этого Маргот убивает и мужа этой любовницы, *рассказав* ему (совсем в русле фукианской идеи женской исповеди как главного механизма репрессии по отношению к женской сексуальности в традиционной культуре) историю убийства жены. Фукианская идея исповедующейся женской сексуальности оборачивается Кисиной еще *дважды* – когда Маргот в возрасте *восьми* лет исповедует в своих предыдущих грехах, но умирает не она (от стыда), а священник, которому она исповедовалась, и когда она признается в своей греховности учителю, и он также умирает от ее шокирующей исповеди.

Еще более важными в экспериментальной прозе Кисиной оказываются – опять же в русле классической западной феминистской теории – отношения с женскими гениталиями. Если в этом контексте вспомнить концепцию французского феминистского философа Люси Иригарэ «генеалогии женщин» и структурную роль конструкции «двух губ» как снятия традиционных бинарных оппозиций классического мышления в целом, то у Кисиной, напротив, в противоположность феминистской философии Иригарэ представлены совсем другие отношения с женскими гениталиями:

а) *во-первых, приклеенные гениталии:*

«Навоз быстро поднял ее легкую шелковую юбку, сунул руку ей в трусы и пихнул туда рукой что-то мокрое и глянцевое, потом прижал между ног и быстро приклеил.

– Что это?

– Я приклеил тебе гениталии, – шепнул Навоз совсем близко, и эхо стукнуло в ее грудь.

– Что это такое – ГЕНИТАЛИИ?

– Это гении Италии, прошептал Навоз неразборчиво.

– А они симметричны? – с ужасом спросила она.

– В мире нет ничего симметричного, – с горькой иронией сказал Навоз...»¹⁴.

б) во-вторых, *отсутствие гениталий*:

Из диалога влюбленного в нее учителя Розенкранца и Маргот:

«Маргот, пожалуйста, разведи ноги, – сказал Розенкранц полуслышно, умоляюще сдвинув брови и оседая на стул.

– Нате, смотрите, сколько сможете! – пролепетала она без страха и с ненавистью. Последнее, что он увидел, была промежность Маргот. В ней не было отверстий и царапин. Это была поверхность лака, металла, льда. Там ничего не было! Вообще ничего!»¹⁵.

По мысли Кисинной, это указание на отсутствие женских гениталий обнаруживает всецело дискурсивную, а не естественную природу женского, тем самым деконструируя ее.

«Гнездо бегемота», или о перформативности женского в массовой женской литературе

Однако рождение нового женского субъекта в постсоветской ситуации происходит не только в так называемой «высокой» или «элитной» литературе, но и в массовой, огромная роль в которой принадлежит сегодня именно женской массовой литературе. Это и женский детектив, и женский иронический детектив, и женское фэнтези, и женский любовный роман, и женский исторический роман, и женская экологическая литература (здоровье, психология, медицина, кулинария и т.д. и т.п.). Не случайно первыми авторами в бывшем СССР, отмеченными на первой, открытой в марте 2003 года писательской «аллее звезд» (по аналогии с голливудской), стали именно женщины-писательницы – Дарья Донцова и Александра Маринина, чьи тиражи являются самыми большими в бывшем СССР и, по данным Российской книжной палаты, превышают 15 миллионов экземпляров. В этом контексте можно утверждать, что только в постсоветский период в бывшем СССР возникает то, что в западной культуре давно обозначается специальным понятием «женских жанров», введенном в «большую» культуру западной феминистской литературной критикой в 80-е годы в связи с появлением мыльных опер на ТВ в США и в котором понятие «жанра» связывается с понятием «гендера». Соответственно женские жанры в феминистской литературной критике, в отличие от классической иерархии литературных жанров в традиционном литературоведении, определяются, во-первых, вне различия между «высокой» и массовой литературой и, во-вторых, по критерию трех основных составляющих – женское содержание, женские стилистические средства и апелляция к женской аудитории.

Каков же субъект новой постсоветской женской массовой литературы, или новых массовых женских жанров в постсоветский период?

С одной стороны, наиболее характерным признаком массовой женской литературы – по аналогии с «высокой» позднесоветской и ранней постсоветской –

также оказывается биологическое и эссенциальное женское, вписанное в структуру семьи со всеми присущими для традиционной семьи характеристиками женского (как слабого, чувственного, нерационального и т.п. и даже как сексуального объекта), которые отсутствовали в советской культуре (где главным качеством женского была, как известно, работа на производстве). С другой стороны, неожиданной отличительной чертой постсоветской массовой женской литературы оказывается то, что новый женский субъект в ней наконец-то, в отличие от женской «высокой» литературы, получает и на уровне женской телесности, и на уровне так называемой женской логики новую характеристику феминистского *jouissance*, давно артикулированного в структуре западного женского субъекта, но отсутствующего, как уже было сказано, в травматическом опыте позднесоветской и ранней постсоветской женской «высокой» литературы.

Кроме того, в массовой женской литературе в противоположность «принципу реальности» традиционной женской литературы и в соответствии с западной концепцией постмодернистского феминизма также репрезентирована концепция перформативной женской субъективности. Если в начале 90-х годов в постсоветских условиях новые, только возникающие женские жанры, такие как женский любовный роман или женский детектив, строились еще под идеалом «принципа реальности» – например, по словам Николая Науменко, директора издательства «АСТ», постсоветский женский любовный роман неизменно строился под идеалом принципов психологического реализма «Анны Карениной»¹⁶, а женский детектив в лице популярнейшей Марининой стремился максимально соответствовать реальным милицейским будням и на примере жизни и работы знаменитой героини Марининой следователя Анастасии Каменской создавать достоверный, будничныи, соответствующий постсоветской реальности образ выживающей в этих условиях постсоветской женщины¹⁷ – то сейчас в постсоветской массовой женской литературе происходит радикальная трансформация женских жанров, направленная по ту сторону «принципа реальности». Неслучайной в этом контексте оказывается, например, происшедшая в последнее время смена лидера в жанре женского детектива, а именно – смена бывшего лидера Александры Марининой, исповедующей в своем творчестве «принцип реальности», новым лидером Дарьей Донцовой, использующей, в противоположность Марининой, «принцип удовольствия». Успех прозы Донцовой с ее женскими героинями (прежде всего Дашей Васильевой, которая и обеспечила сюжеты и взлет тиражей первых книг Донцовой) обеспечен как раз тем, что в ней открыто репрезентированы не реальные постсоветские женские образы, а подчеркнуто перформативные, то есть не имеющие никакого «первоначального основания» и никакого отношения к «реальности»: сюжеты, связанные с героиней Донцовой Дашей Васильевой, репрезентируют поистине сказочную для постсоветских читателей жизнь невероятно богатых людей и, в частности, женщин, на которых еще и богатство «свалилось» под-

черкнуто невероятным образом – в результате получения невероятного наследства, и когда детективный сюжет расследования преступлений строится как подчеркнуто сказочный, подчеркнуто аннигилирующей всякие возможные коннотации с «принципом реальности». Другими словами, за подчеркнуто эссенциалистской женской сущностью Даши Васильевой нет никакого соответствия реальности, и Даша Васильева у Донцовой – это откровенно перформативная сущность женского в соответствии с батлеровской теорией перформативной гендерной субъективности. Повторим, что согласно теории перформативной субъективности Джудит Батлер гендер – это не некоторое аутентичное ядро идентичности, или ее «сущность» – что мы «на самом деле» есть, а перформативная репрезентация, представляющая собой то, что мы совершаем в данный момент времени. Поэтому, по мнению Батлер, вместо того, чтобы настаивать на своей гендерной сущности, женщина или мужчина скорее могут сказать, что они в той или иной степени ощущают себя женщиной или мужчиной.

Пример функционирования механизма перформативного как отсутствия «первоначального основания» в прозе Донцовой прекрасно демонстрирует пример поиска названия для детективного романа в одной из ее недавних книг «Чудеса в кастрюльке» от имеющего первоначальный референт к его полному отсутствию в конце. Итак, первоначальное название романа «Чужая кровь», имеющее отношение к детективному сюжету, в конце концов превращается в название «Гнездо бегемота», причем происходит это через невероятную серию превращений того, что Делез называет логикой смысла: «Чужая кровь» – «Скелет в шкафу» – «Кто смеется последним» – «Цыплят по осени считают» – «Цыплят по осени убивают» – «Цыплята убитые» – «Цыпленок с изюмом» – «Гнездо цыпленка» – «Утята и цыплята» – «Утенок, убивший цыпленка» – и, наконец, «Гнездо бегемота». Неожиданно возникшее последнее название является перформативным не только потому, что не имеет уже никакого отношения к содержанию детектива, но и воплощает прямой языковой абсурд – хотя бы потому, что бегемоты вообще, по словам одной из героинь, «гнезд не выют». На робкое замечание автора детектива героини Донцовой Виолы Таракановой «но в моей книге нет ни одного бегемота!», редактор отвечает: «А вы впишите, про бегемота-то... У вас главная героиня говорит мужу: «Кажется, ткнула палкой в осиное гнездо. А он ей пусть ответит: «Знаешь, больше похоже на гнездо бегемотов»».

Вперед, к Масяне, или от языка «чувственно задетого» субъекта к языку «щекотимого» субъекта

В то же время новый женский субъект рождается сегодня не только в массовой постсоветской женской литературе, но и в постсоветской культуре в целом, знаменуя тем самым важнейший для постсоветской культуры/власти в целом процесс ее феминизации. На смену мужскому культовому герою конца 90-

х годов 20 века (например, Данилы Багрова) приходит новый культовый идеал постсоветской идентичности начала 21 века, а именно, женский – в частности, в лице популярной и симпатичной интернетовской героини Масыни, вышедшей за пределы Интернета в широкую постсоветскую аудиторию и ставшей одним из самых успешных символов постсоветской культуры.

На первый взгляд, бесшабашная и свойская Масыня с ее неповторимым смехом и неповторимым языком столь популярна в постсоветской культуре, поскольку узнаваема, воспроизводя жизнь массы на уровне повседневного выживания, когда зрители воспринимают Масынины реакции как свои собственные. С другой стороны, таковы все герои и героини массовой культуры, поэтому остается непонятным, почему именно женская фигуральность Масыни оказывается новой культовой в постсоветской культуре. Загадка становится разрешима только в том случае, если в качестве стратегии анализа образа Масыни использовать гендерный подход. Только тогда становится понятно то принципиально новое в ней, что действительно сделало ее новой культовой героиней. А именно, то, что Масыня *впервые в истории русской культуры* революционным образом репрезентирует полноценное, неущербное женское в ней – на фоне обычных трагических репрезентаций «русской женской души» от Бедной Лизы или Татьяны Лариной до трагических героинь позднесоветской и ранней постсоветской женской литературы.

На примере функционирования образа Масыни мы сталкиваемся с новыми практиками репрезентации женского в постсоветской культуре, впервые выступающими против традиционного и травматического конструкта женской виктимизации. То, что героини новой культуры не являются виктимизированными, доказывает, в частности, не только история Маргот Винтер или бесшабашные истории Масыни, но и отчетливое *jouissance féminine* в экспериментальном языке «высокой» литературы Веры Павловой, Анастасии Гостевой, Юлии Кисиной, Веры Хлебниковой, Надежды Григорьевой, Ирины Денежкиной и других – языке, направленном против презумпции универсального состояния угнетения женщин.

Какова же динамика женского языка в этих новых практиках репрезентации женского?

Основное отличие, на наш взгляд, состоит в том, что вместо языка женского травматического или языка оскорбленного, репрессированного, «чувственно задетого» субъекта в новой женской литературе (как высокой, так и массовой) преобладают ирония, пародия и даже анекдот, или, по словам Славоя Жижека, язык «щекотимого субъекта», проанализированный Жижекком на примере новой интерпретации концепции альтюссеровской интерпелляции как механизма перформативного производства субъективности в ситуации окрика власти «эй, ты там!»¹⁸.

Итак, «новый русский» опоздал в театр и пробирается в темноте на свое место. В это время по ходу пьесы раздается вопрос: «Кто нарушает мою тишину?», услышав который «новый русский» останавливается и начинает подробно объяснять, что это *он* мешает, потому что *он* опоздал, что у него сломалась машина и т.д. и т.п... Эту анекдотическую ситуацию можно объяснить просто необразованностью «нового русского», который не знает, как вести себя в театре. Однако парадокс, который хочет показать Жижек, заключается в другом – он состоит не просто в том, что место власти пусто (и тут можно вспомнить второй советский анекдот, когда картина с изображением Крупской и Дзержинского называется «Ленин в Польше», а недоуменный экскурсант на вопрос: «где Ленин?» получает невозмутимый ответ: «Ленин в Польше»), но в том, что инстанции власти вообще нет и никто больше не задает субъекту вопросов. Анекдотичным является то, что субъект при этом продолжает всерьез отчитываться/исповедываться, как «новый русский» в театре, как будто вопрос задан ему.

Другими словами, бинарная структура субъект-власть у Жижека полностью отсутствует, а подробный, анекдотический, вызывающий смех у окружающих зрителей ответ «нового русского» в театре на заданный не ему вопрос только доказывает, в противоположность концепции интерпелляции Альтюссера, полную гетерогенность между действиями власти и действиями субъекта в современной культуре. Другими словами, в языковой стратегии Жижека – поскольку, по его утверждению, отсутствует метаязык как трансцендентальное означаемое, делящее субъектов на центральных и маргинальных – вообще отсутствует маргинальный субъект как структура, поэтому и не существует того языка «оскорбления», с помощью которого и производится так называемый «оскорбленный»/маргинальный/чувственно задетый субъект.

Стоит при этом обратить специальное внимание на то, что данная философия языка направлена против классической западной феминистской теории с ее тезисом о необходимости *историзации*, с ее вниманием к устной истории, письменным и устным свидетельствам, автобиографиям и «документам» – то есть всему тому, что так долго считалось удостоверениями «подлинного» женского опыта и языка¹⁹. Ведь поскольку структура субъективности изначально является замещенной, субъект всегда занимает замещенное, не свое «собственное» место, которого у него просто нет, то и язык здесь функционирует как выражение (неадекватной) местоположенности субъекта в социуме, а не возможное свидетельство или удостоверение субъективации.

Именно такой тип языковых практик репрезентирован не только в гетерогенном и бессмысленном, не имеющем никакого отношения к традиционной женской «сущности» языке и особенно *пениш* новой национальной героини Масяни, но и в прозе молодой писательницы Ирины Денежкиной, получившей премию «Национальный бестселлер». Ошеломляющий успех книги Денежкиной «Дай мне!» связан с тем, что она репрезентирует наконец так долго ожида-

емый «голос поколения». В то же время парадокс этой автобиографической прозы состоит в том, что хотя по видимости автор репрезентирует новое знание о постсоветской молодежи, в том числе о ее гендерных маркировках (вся книга посвящена гендерным отношениям провинциальной «продвинутой» молодежи), однако на самом деле эта языковая практика направлена против традиционного тезиса о том, что именованное – это познание, так как на самом деле не дает никакого знания о новом поколении: просто потому, что репрезентирует не то, что «есть», а исключительно то, что ожидается от него как старшим, так и самим новым поколением – пофигизм, индифферентность по отношению к традиционным ценностям, ирония и т.д. и т.п. В той же ловушке репрезентации нового образа постсоветской молодежи находится молодежный певец Децл на эстраде, полностью оправдывая ожидания, страхи и надежды потребителей этого образа. Метафорически говоря, как Децл поет исключительно то, что ожидает от него Кобзон, так и Денежкина пишет исключительно то, что ожидает от нее Проханов. Например: «Проханов похож на труп. У него такая трупная рожа. Он может играть покойников в кино. Атас полный!»²⁰ и т.д. и т.п.

Литературные бригады как факт развития постсоветской литературы

Пожалуй, феномен массовой женской постсоветской литературы оказывается наиболее интересным тем, что если мы зададим знаменитый после Фуко и классической феминистской теории вопрос «кто говорит?», то получим на него неожиданный ответ. Вместо априорно подразумеваемого факта женского авторства в этой новой по сравнению с советской литературе, демонстрируемого образами, фотографиями и интервью новых успешных женщин-писательниц в журналах и ТВ, на задних обложках книг или «площади звезд», на самом деле постсоветская массовая женская литература зачастую, как известно, написана мужчинами или даже группами мужчин, использующих женские псевдонимы. В литературе давно в практиках раскрутки литературных брэндов известен факт работы «негров» или «литературных бригад», однако в постсоветском варианте использования литературных псевдонимов интересно как раз то, что сегодня опять же *впервые в русской культуре* женский псевдоним и практика женского письма оцениваются выше, чем мужские.

Причина использования женских псевдонимов мужскими авторами одна – рынок: женское сегодня лучше продается из-за пресловутой демократизации вышедшей из-под гнета внегендерной советской идеологии постсоветской культуры в целом и переходе от советского бесполого к постсоветскому гендерному субъекту.

Не можем ли мы в результате с помощью теории перформативного производства субъективности Джудит Батлер и на примере массовой постсоветской женской литературы зафиксировать тот дискурсивный парадокс производства

женского в постсоветской культуре в целом, который скрыт по видимости в постсоветской «высокой» литературе, а именно, то, что женским в постсоветских условиях оказывается отнюдь не новая женская «сущность», определяемая эссенциалистскими критериями травматического биологического и т.п., а перформативный конструкт, определяемый критерием товара – несмотря на все признаки воспроизводства также и этой традиционной, экзистенциальной травматической «сущности» ретроактивным образом и с помощью ретроактивной логики, а женский субъект – это только перформативная «функция субъекта»?

В этом контексте встает закономерный вопрос: является ли эта литература функцией «второго пола» или «второстепенной» литературой, если она хорошо продается и если истиной новой русской литературы в целом оказывается, пожалуй, следующая метафорическая истина – *никто не способен обогнать Маринину (или Донцову)?..*

Однако ответы на эти вопросы, тем не менее, не столь однозначны, как можно предположить. Ведь новая женская литература – это не просто перформативное разыгрывание женской сущности (что позволяет говорить о ее постфеминизме), но *пародия* на основе «первоначального основания»: Юлия Кисина в рассказе «Маргот Винтер» пародирует то, что признается в качестве «первоначального основания» («женскую сущность» в лице Маргот), Дарья Донцова пародирует «женскую сущность» на примере жизни и детективных приключений Даши Васильевой, Виолы Таракановой или Евлампии Романовой – так же, как и постсоветское женское искусство в лице известных художниц Татьяны Антошиной или Марии Чуйковой пародирует гендерные стереотипы культуры через их бинарное оборачивание. Логика пародии при этом такова, что *сначала* логически предполагается некая (патриархатная) «женская сущность», а *потом* она деконструируется – почти по аналогии с постсоветским женским движением, которое *сначала* хочет занять место в существующей системе политической власти, а *потом* деконструировать ее в пользу женщин. Известно, что из этого получается...

Кроме того, очевидно, не стоит забывать известное из философии русско-го формализма: пародия – это все-таки пародия некоего «основания» в творчестве предшественников...

В результате столь успешной сегодня – в противоположность иронической перформативной репрезентации женского и женской сексуальности, например, у Веры Павловой, с которой мы начали свой разбор перформативного женского – становится другая репрезентация женского (и, в частности, женской сексуальности) в лице ...Верки Сердючки. Коммерческая успешность этого проекта репрезентации женского, и в том числе женской сексуальности (а Верка Сердючка, во-первых, самый высокооплачиваемый и популярный артист Украины, во-вторых, его первого продали на российское ТВ), очевидно, и состоит в том, что в этой женской репрезентации нет ничего «настоящего», нет

ничего «сущностного»: Верка Сердючка женщина без всякого «первоначального основания» – то есть сугубо перформативно.

То есть как сама власть?..

¹ Ажгихина Надежда. «Новые амазонки изящной словесности», *«We/Мы». Диалог женщин*, 15/31, 2001, с. 35.

² См.: Арбатова Мария. «Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма», *Преображение*, № 3, 1995, с. 27.

³ Василенко Светлана. «Новые амазонки», *Женщины: свобода слова и свобода творчества*, сост. Василенко С.В. (М.: Эслан, 2001), с. 85.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 83.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Это и есть некая «универсальная сущность», которая всегда «больше» своих конкретных репрезентаций (это может быть и София, и Берегиня, и Родина-Мать, и женщина-Поэт и т.п.), сущность, или «загадка женственности», которой по большому счету не укладывается ни в одну конкретную репрезентацию и является как бы сверхсущностью в терминологии классической метафизики.

⁹ Особая институциональная роль в издании этой литературы принадлежит издательству «Алетейя» с его серией «Pro за женщин».

¹⁰ Павлова Вера. *Четвертый сон* (Москва: Захаров, 2001), с. 89.

¹¹ Там же, с. 60.

¹² Там же, с. 34.

¹³ Кисина Юлия. *Простые желания* (СПб.: Алетейя, 2001), с. 160.

¹⁴ Там же, с. 137.

¹⁵ Там же, с. 239.

¹⁶ См.: Издательство «АСТ» // *Иностранная литература*, № 3, 2001, с. 259.

¹⁷Что дает основания некоторым критикам всерьез рассматривать героиню Марининой Каменскую как прогрессивный, новый женский образ в постсоветских условиях, который соответствует повышению статуса женского в обществе в целом (так как, например, 1) работа для нее важнее, чем семья и 2) она не любит готовить и за нее готовит муж и т.д. и т.п...).

¹⁸Zizek, Slavoj. *The Tichish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (London, New York: Verso, 1999), p. 259.

¹⁹Наряду с поиском новой женской «сущности» в позднесоветской и ранней советской литературе и ее нового выразительного языка такие же поиски новых маргиналов с их новыми типа языка и языковой выразительности, способными дать новое знание о постсоветской реальности, происходят, например, и в постсоветской социологии. В то же время, например, такая относящаяся к этому жанру книга как: Расскажи свою историю. СПб.: Издательский Дом «На Дне», 1999, где впервые в постсоветской социологии собраны жизненные истории бомжей, поражает своей «литературностью» – не только не имеющими никакого отношения к реальности сюжетами жизненных историй, но и литературным языком в определенных и четких классических литературных жанрах. Данную репрезентацию бомжей можно интерпретировать как, например, архаическое/фольклорное сознание с его штампами (которые не позволяют реальным героям этой книги назвать реальные «ужасы» своих жизней, заставляя придумывать литературно-фольклорные истории, за которыми скрываются и корыстные практики «драматургии попрошайничества» и т.д. и т.п. Но можно, в терминах Жижека, проинтерпретировать причину этого типа языковых практик как то, что бомжи в постсоветских условиях просто не являются и не чувствуют себя маргинальными (*и «оскорбленными»* в терминах Батлер), а репрезентация их жизней и языка вовсе не является «экстатикой выживания», являясь на самом деле *нормативной жизнью*, продолжать делить которую (и тем более «разоблачать») – это порождать репрессивные оппозиции центрального и маргинального в культуре.

²⁰См.: Денежкина Ирина. «Как я летала на «Нацбест», *HF EX LIBRIS*, 13 марта 2003 года.