

*Наслаждение быть украинцем:
украинская маскулинность и Оранжевая революция*

Сергей Жеребкин

**Постмодернизм как логика новой посттравматической
украинской национальной идентичности**

После распада СССР и возникновения украинской государственной независимости в украинской культуре/власти актуальным - по аналогии с другими постсоветскими национальными государствами - становится, как известно, вопрос о необходимости «возрождения» подлинной, аутентичной, самодостаточной и независимой (украинской) национальной идентичности, способной преодолеть комплекс «меньшезначимости» по отношению к «бывшей советской империи» и соответствовать, тем самым, новым актуальным запросам нового (национального) государства. В ответ на новый политический запрос нового государства, в своем абстрактно-универсалистском (национальном) развитии по-прежнему не учитывающем многообразие развития партикулярного, то есть множественных стратегий новой национальной культурной индивидуации и пресонификации в новых политических условиях, украинские постмодернисты¹ предлагают альтернативный подход к проблеме украинской национальной идентичности. В условиях новой культурной парадигмы - «постимперской, постколониальной, постсоветской и постмодернистской» - необходимо, по их мнению, не восстанавливать эссенциалистскую («исконную», «подлинную», «аутентичную») модель украинской национальной идентичности, а, напротив, деконструировать ее. Необходимость логического жеста деконструкции по отношению к любой традиционной национальной (в данном случае украинской) идентичности состоит, по их мнению, в том, что традиционная национальная идентичность неизбежно и трагически сконструирована через категорию травматического - антагонистическое отношение к этническому другому, когда наслаждение другого (его сексуальность, язык, тревожащие нас запахи, еда или музыка и т.п.) выступает травматической помехой для собственной субъективной реализации, ранит наше национальное достоинство,

препятствуя его свободной реализации². Именно поэтому украинские постмодернисты радикальным образом призывают обрести в современной национальной культуре национальную идентичность нового типа - а именно, «посттравматическую», или «послечернобыльскую» (по выражению известного украинского постмодернистского филолога Тамары Гундоровой, вопреки логически закреплённой трагической коннотации понятия «Чернобыля» в современном культурном дискурсе, радикально вкладывающей в известное философское понятие «после катастрофы», в отличие от пессимистического адорновского «после Освенцима», новый терапевтический культурный смысл). Другим классиком дискурса украинского постмодернизма является самый известный современный украинский писатель Юрий Андрухович, разработавший собственную, отличающуюся от Бахтина концепцию постмодернистского «карнавала», позволяющую «праздновать» новую национальную идентичность как постмодернистскую «игру различий» новой самодостаточной субъективности (а не переживать как трагический экзистенциальный опыт отношения с этническим другим³). При этом преимущество деконструктивистского подхода к проблеме национальной идентичности заключается, по мнению украинских постмодернистских теоретиков, не только в новой терапии, но и в новом гуманизме и в новой политической эффективности одновременно: во-первых, он позволяет более демократически реализовать принцип различия в отношении к этническому другому (например, оранжевые цветы и поцелуи по отношению к трактуемым как этнически другие донецким шахтерам или украинским солдатам, охраняющим Кучму, во время Оранжевой революции), а во-вторых, через мирный постмодернистский карнавал-перформанс политически мобилизовать разнородно стратифицированную массу и создать на ее основе новую единую украинскую нацию, вставшую, наконец, с колен и расставшуюся, смеясь⁴, со своим травматическим прошлым⁵.

В то же время в нашем анализе проблемы новой национальной идентичности в Украине необходимо учитывать мнение современных философских критиков постмодернистского дискурса в целом и постмодернистского национального дискурса в частности. В этом смысле не стоит забывать напоминание Жижека о том, что нация парадоксальным образом «существует только до тех пор, пока существует ее специфическое наслаждение», которому угрожает «наслаждение другого», неизбежно выступающее старым дестабилизирующим травматическим фактором даже в новых постмодернистских стратегиях национальной политической субъективации⁶. Не этот ли парадокс наглядно демонстрируют сегодня в Украине сильные чувства национальной неприязни и обиды по отношению к имперской России, вызванные не агрессивными и недопустимыми действиями русских в области политики или экономики, а, в первую очередь, экспансией в Украину российской массовой культуры - русскоязычной эстрады («языка попсы и блатняка», по выражению Юрия Андруховича),

российских телевизионных шоу и сериалов и т.д. - то есть всего того, что как раз и демонстрирует современные практики «непристойного наслаждения» этнического другого?..

Предметом анализа данной статьи является исследование новых украинских постмодернистских стратегий деконструкции национальной идентичности на примере деконструкции модели традиционной национальной маскулинности. В отличие от традиционных западных (трактующих национальную маскулинность как травматическую, основанную на драматической идентификации с фигурой «воина-защитника» по классической схеме «герой-жертва» или с драматическим опытом «униженного», «оскорбленного отца» и т.п.) или традиционных украинских (по драматическому выражению украинской писательницы-феминистки Оксаны Забужко, «... нас растили мужики, объебанные как-только-можно со всех концов, ... потом такие точно мужики нас трахали, и ... в обоих случаях они делали с нами то, что другие, чужие мужики делали с ними. И ... мы принимали и любили их такими, как они есть, потому что не принять их - означало бы стать на стороне тех, чужих...»⁷) исследований маскулинности, современные украинские писатели-постмодернисты, идеологи и активные участники Оранжевой революции Юрий Андрухович и Сергей Жадан репрезентируют новые популярные проекты деконструкции украинской национальной идентичности и национальной маскулинности, направленные на преодоление традиционной национальной травмы.

Оранжевую революцию Андрухович и Жадан как ее идеологи и активные участники восприняли прежде всего как успех постмодернистских культурных политик и как заслугу украинских интеллектуалов, выступивших теоретиками и организаторами революции. Но если Андрухович понимает Оранжевую революцию как постмодернистский карнавал, то Жадан, бывший во время революции комендантом палаточного городка «оранжевых» на центральной площади в Харькове, рассматривает революцию как общенародное движение анархистского типа, т.е. как феномен постнациональных политик.

Новые национальные субъекты в Украине, или украинская маскулинность в логике нового национального фантазма

Характерной чертой творчества поэта и прозаика Юрия Андруховича (р. 1960), одного из зачинателей украинского литературного постмодернизма является, как отмечает, в частности, Тамара Гундорова, «программный маскулизм»⁸, выражающийся не только в том, что лирический герой (молодой украинский интеллектуал) поэзии или автобиографических романов Андруховича («Рекреации» (1992), «Московиада» (1993), «Перверсия» (1996) и «Двенадцать обручей» (2003)), имеющий ярко выраженную национальную идентич-

ность, в современных постполитических обществах «мягких» маскулинностей неожиданно успешно реализует ее радикально-мачистским образом (в интенсивных и до невероятности потентных сексуальных отношениях с женщинами разных национальностей), но и в том, что он не переживает травму нехватки в ситуации, в которой ее обычно переживает традиционный национальный субъект - при встрече с чужой «большой» культурой (например, враждебной имперской культурой России или, напротив, цивилизованной культурой Западной Европы). Впервые в истории украинской национальной культуры, шовинистски маркированной «большими» имперскими культурами (русской/советской или австрийской) как второстепенная, «низкая» и маргинальная, герой Андруховича революционным образом испытывает чувство постмодернистского превосходства украинской культуры над остальными. Другими словами, задолго до политической репрезентации победившего в Оранжевой революции успешного мужского образа нового президента Украины Виктора Ющенко, ничем не уступающего на уровне визуальных стратегий репрезентации лучшим западным мужским политическим образцам (в отличие от по-советски ущербного мужского образа проигравшего Кучмы), впервые в украинской культуре Андрухович репрезентирует мужского национального субъекта нового типа - посттравматического, освобожденного от старых национальных травм, реализующего новый опыт наслаждения собственной национальной идентичностью.

Например, в раннем и, пожалуй, самом известном романе Андруховича «Московиада», события которого происходят в имперской Москве накануне распада СССР, таким новым национальным субъектом является молодой украинский поэт с немецкой дворянской фамилией - Отто фон Ф. (т.е. гибридная прогрессивная постмодернистская фигура украинца-арийца), который, находясь на стажировке в элитном Московском Литературном Институте, совершенно не чувствует травмы от столкновения с так называемой «великой русской литературой», но напротив, ощущает, например, безусловное превосходство украинского языка - «нежной соловьиной мовы»⁹ над грубым и вульгарным русским - «языком попсы и блатняка», занимающим, по сведениям Андруховича, 34-е место в мире по благозвучности, после языка суахили¹⁰. В результате повествование об однодневной поездке украинского героя в состоянии алкогольного опьянения по нищей Москве, наполненной ужасами тоталитарного имперского выживания, где социальное пространство тотально маркировано в терминах «мы-они» (агенты московского КГБ, брутальная московская милиция, криминальные элементы и «лица кавказской национальности» и т.п.) строится у Андруховича не как передвижение маргинального поэта в чужом и враждебном московском метро, а как изысканный постмодернистский сюжет экзистенциального путешествия, объединяющий в себе, как отмечают украинские литературные критики, провокативную одиссею романа Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки» и метафизический сюжет джойсовского «Улисса»¹¹.

Кроме того, посттравматический статус героя подчеркивают и особые отношения с московскими женщинами («кацапками» и «москoвками», как он их называет). Только на первый взгляд украинец-ариец Отто фон Ф. совершает в Москве ряд действий, которые в ординарной действительности должны были бы быть квалифицированы как акты уголовного преступления - жестоко избивает свою московскую любовницу Галю, совершает изнасилование африканской студентки в душе общежития и, наконец, фактически убивает вора-кавказца, укравшего у него кошелек. На самом деле отношения с московскими женщинами в постмодернистском пространстве романа отнюдь не ограничиваются сферой уголовного насилия, но, как доказывает автор, носят характер перформативного постмодернистского мультикультурного соревнования, в котором впервые, как уже было сказано, украинская культура неизбежно одерживает победу над остальными: ведь только вначале при встрече с молодым украинским поэтом «москoвки» и «кацапки» относятся к нему высокомерно и по-шовинистски, иронизируют над его поэтической и певучей провинциальной «мовой», но вскоре, впечатленные невероятным поэтическим и мужским талантом героя, знанием иностранных языков, современной литературы и искусства (и, например, психоанализа) становятся его покорными почитательницами и соответственно почитательницами украинской культуры в целом. В этом контексте изнасилование африканкой студентки в женском душе общежития имеет также исключительно культурное и даже мультикультурное значение: в частности, украинский поэт с гордостью сообщает своим собутыльникам в пивбаре, что, оказываясь, таким способом он «на несколько незабываемых минут соединил своим членом далекие континенты, культуры, цивилизации»¹². В следующем романе Андруховича «Перверсия» по видимости травматический сюжет столкновения талантливого украинского интеллектуала как нового национального субъекта с чужой культурой усложняется: на этот раз столкновение происходит не с шовинистской, тоталитарной и поэтому отсталой по определению русской культурой, но с цивилизованной и «продвинутой» западно-европейской, которая одновременно воплощает собой и актуальную политическую цель для современной Украины, отчаянно, как известно, стремящейся - наравне с другими постсоветскими странами - вступить в демократический Евросоюз, окончательно оторвавшись в своем цивилизационном развитии от чуждых тоталитарных корней. Однако и в этот раз новый национальный субъект Юрия Андруховича избегает ситуации травмы. Герой романа теперь - талантливый постмодернистский украинский поэт-перформансист, высочайшего уровня плеябой Станислав Перфецкий (от английского слова «perfect» - совершенный), представляющий в Европе новый образ Украины: если традиционно Украина в дискурсе старых имперских культур ассоциировалась, как уже было сказано, с исключительно «низкой»/«народной» культурой, то политическая задача Перфецкого как нового национального субъекта

совершить радикальную деконструкцию традиционных бинарных оппозиций и репрезентировать Украину как страну высокой постмодернистской культуры, по сравнению с которой культура современной постмодернистской Европы оказывается недостаточно постмодернистской. Данная политическая стратегия с успехом реализуется героем, поскольку в новом политическом контексте Украина, по словам Андруховича, - это удивительная, загадочная страна, «куда более химерная, чем средневековые Индия, или Китай»¹³, хотя и находящаяся в то же время «совсем близко к центру Европы»¹⁴; щедро одаренная природными богатствами¹⁵; с языком, который занимает второе место в мире по благозвучности¹⁶; в которой «самые женственные женщины» в мире, которых можно сравнить «разве что с итальянскими или греческими»¹⁷. Именно поэтому украинский герой Станислав Перфецкий, по характеристике Андруховича, имеет «сорок имен» и множество постмодернистских ликов, знает множество языков, вызывает всеобщее восхищение и всеобщий скандал, создает вокруг себя такую мощную карнавальную ауру, что, приезжая выступить на венецианской постмодернистской конференции «Посткарнавальная бессмыслица мира: что на горизонте?» наряду с другими ведущими постмодернистами мира, производит в столице карнавалов Венеции более сильный карнавальный эффект, чем венецианский карнавал: в частности, делает самый лучший и скандальный доклад на этой элитной конференции (о постмодернистском характере украинской культуры). Кроме того, оказывается, что именно Перфец-кому принадлежат самые лучшие в мире переводы сакральных «Сонетов к Орфею» Рильке, он легко может спеть партию Орфея на венецианской сцене и вообще легко идентифицируется восхищенными европейскими коллегами с фигурой мифологического поэта Орфея, родившегося и творившего, согласно радикальной гипотезе Юрия Андруховича, «где-то в нашей, карпато-балканской зоне мира»¹⁸. В результате Стае Перфецкий как представитель современной постмодернистской украинской культуры (как и сам знаменитый писатель Юрий Андрухович, на вопрос журналиста-неофита о русском писателе Пелевине небрежно, в терминах собственного бесспорного национального превосходства заметивший, что «Пелевин - всего лишь русский Андрухович») пользуется в Европе невероятной популярностью: например, в Чехии, когда он сидит в пражской пивной, к нему непрерывно являются «всякие выдающиеся чехи, типа Вацлава Гавела», цель которых - «чтоб только на него глянуть»¹⁹.

Отношения Перфецкого с европейскими женщинами также строятся по схеме реализации невероятной мужской потентности, что потрясает и покоряет западных цивилизованных женщин в современном стерильном мире рационального секса не менее глубоко, чем нецивилизованных «кацапок»: несмотря на враждебность и коварство также и западных женщин, и в этом романе зачастую оказывающихся чужими агентками (уже не КГБ, но других тайных западных организаций), суть отношений героя с ними состоит в том, что и они, тем

не менее, не могут противостоять могучему мачистскому сексуальному обаянию новых украинских постмодернистских интеллектуалов и становятся их любовницами и культурными союзницами, изменяя тем самым этническим «своим» и поддерживая, напротив, новую украинскую национальную маскулинность. По такому сценарию строятся, в частности, отношения Перфецкого с Адой Цитриной - международной секретной агенткой-каратисткой, которая получает задание от своего босса Монсиньера вместе со своим мужем следить за Перфецким во время его поездки на постмодернистскую конференцию в Венецию, но женщина оказывается настолько потрясенной карнавальностью индивидуальностью и сексуальной энергетикой Перфецкого, что незамедлительно становится его любовницей, отказывается от Монсиньера и от своего мужа и т.д и т.п...

Какой методологический прием позволяет писателю Юрию Андруховичу в ответ на новый запрос-идентификацию власти сформулировать концепцию новой посттравматической национальной мужской субъективности в новых политических условиях украинского национального государства? На наш взгляд, основным методом, позволяющим обеспечить новую национальную постмодернистскую мифологию маскулинности, у Андруховича является, как уже было сказано, метод карнавализации украинской культуры в целом и структуры субъективности в частности. Радикально-альтернативным отличием новой постмодернистской национальной трактовки Юрием Андруховичем понятия «карнавала» от известной трактовки Михаила Бахтина является то, что если Бахтин понимал карнавал как оборачивание «верха» и «низа» в культуре как все-таки временное ее состояние, то Юрий Андрухович рассматривает «карнавальность» как ведущую и перманентную характеристику украинской культуры в целом (начиная с украинского барокко, Гоголя и Котляревского)²⁰. При этом карнавальность украинского типа субъективности, в отличие от концепции карнавальности субъективности как структуры диалогического невротического многоголосия Бахтина, состоит в том, что украинская национальная субъективность реализуется не через внутренний диалогический опыт экзистенциального психологического невротического многоголосного переживания (своего, по мнению Андруховича, как раз тоталитарной русской классической культуре; и действительно, идеальной моделью такого типа субъективности у Бахтина является субъективность у Достоевского), а через (внешний) карнавальную перформанс, понимаемый Юрием Андруховичем в отличие от знаменитого лакановского как буквальный «маскарад» (наподобие знакового для творчества Андруховича венецианского карнавала) - то есть как буквальная смена различных телесных поз, одежд и масок. Не менее самобытной, отличающейся от знаменитого определения Тынянова является в творчестве Андруховича и трактовка литературного приема пародии - не как пародийного по-

вторения предшествующих литературных нарративов, а как буквального воплощения «смеховой культуры» в любом событии реальности, что он стремится репрезентировать не только в постмодернистских литературных произведениях, но и в многочисленных постмодернистских перформативных акциях и концертах, проводимых им совместно с рок-музыкантами по всей Украине; а в конце 80-х Андрухович выступает организатором украинских постмодернистских литературных групп («бурлеск-балаган-буффонада» («бу-ба-бу») и «Псы святого Юра» и др.).²¹ ■ Именно благодаря радикальной карнавальности, присущей украинской культуре, герои Андруховича получают возможность посттравматического наслаждения в ситуации, когда в терминах логики либеральной демократии такое наслаждение (не только ничем не сдерживаемое извне, но и внутренне неограниченное) является логически невозможным. Ведь только благодаря карнавальной уникальности украинской культуры провинциальный, принадлежащий в терминах тоталитарной шовинистской логики к так называемым «нацменьшинствам» субъект в «Московиаде» способен праздновать свою стажировку в тоталитарной и враждебной имперской Москве в окружении расистски ориентированных «москочков» как непрерывное карнавальное действие, преобразующее обыденные, связанные с выживанием события тяжелой, социально необеспеченной социальной жизни «приезжего» (такие, например, как поход в дешевый пивбар, поездка в метро, сексуальные отношения с социально необеспеченными московскими женщинами или посещение душа в общежитии и т.д.) в трансцендентную ситуацию. Карнавальность украинской культуры помогает и гениальному поэту Станиславу Перфецкому в «Перверсии» в видимом восхищении его гениальностью окружающих женщин не замечать базированного на структурном социальном неравенстве расизма западных обществ либеральной демократии, потребительски использующих, как оказывается, не только его уникальную национальную экзотичность («национальную душу»), но и его уникальную мачистскую маскулинную сексуальность («национальное тело»). В результате Стае Перфецкий, приехав на элитную конференцию в Венецию и рассчитывая на постмодернистский диалог культур как на диалог равных (который, как мы помним, оказался невозможен для другого героя Андруховича Отто фон Ф. в тоталитарной шовинистской Москве), переживает сильнейшее потрясение, когда неожиданно оказывается объектом ... сексуального домогательства со стороны представительницы Запада (в лице, конечно же, гротескной американской феминистки по имени Лайза Шейла Шалайзер), которая тем самым трактует его не как уникального представителя высокой украинской культуры, а как этнический сексуальный объект и предлагает ему в этом качестве заняться с ней сексом, за что обещает помочь опубликоваться в США. Именно поэтому Отто фон Ф. в Москве или Стасу Перфецкому в Европе приходится постоянно доказывать собственную национальную уникальность, преодолевая в символических перформативных действиях жес-

токие законы социального и расового неравенства и дискриминации. В то же время уникальной особенностью новой стратегии репрезентации национальной маскулинности Юрия Андруховича является то, что всякий раз его литературный герой выходит из этого неравного поединка культур победителем, не только не пережив, но и не почувствовав столь естественную в таких случаях ситуацию травмы.

Более того, ответные действия новых самодостаточных и полноценных мужских национальных субъектов Юрия Андруховича отнюдь не строятся по очевидной в таких случаях схеме борьбы за признание (введенной в современную философию французским философом русского происхождения Александром Кожевом на базе знаменитой гегелевской диалектики раба и господина), обусловленной несправедливым отказом представителей «больших» культур (например, французской) на равных признать героев маргинальных культур (например, ввести самого Кожева в пантеон высокой французской философии как представителя варварской русской культуры; недаром позднее Деррида обвинил Кожева за внесение русского тоталитарного духа в самое сердце французской культуры²²). В новом национальном гуманизме, обеспеченном и такой характеристикой карнавальной культуры, как «диалог» (культур, тел, сексуальностей и т.п.), карнавальные герои Андруховича, сталкиваясь с проявлением агрессии со стороны этнически других, репрезентированных русскими или западными женщинами, не проявляют ответную агрессию, а, наоборот, реализуют мирные, перформативные и, главное, пародийные стратегии карнавальной диалогической коммуникации. Например, в «Московиаде» карнавальный герой Андруховича Отто фон Ф. в качестве главного оружия против тоталитарных имперских русских выбирает ... секс: миссия украинского поэта в Москве - «оттрахать» как можно больше «москочок» и «кацапок», пародируя этим постмодернистским перформативным жестом жестокий расистский жест колониального исторического изнасилования «москалями» украинок, оплаканных в творчестве украинского классика Тараса Шевченко, в терминах классического национализма призывавшего, как известно, к ответному насилию. Однако герой Андруховича не следует политическим заветам классика, и в ответ на прямую агрессию (сексуальный харрасмент) по этническому признаку со стороны американской феминистки Шейлы Шалайзер, отказывающейся вступать с ним в культурный диалог (предложив вступить в сексуальный), он совершает, по его мнению, ненасильственный и пародийный постмодернистский карнавальный жест, также демонстрирующий прием постмодернистской пародии как «смеховой культуры» в действии: во время феминистского доклада «Секс без палок» американской феминистки, предложившей ему секс, он провоцирует другую западную женщину (секретную агентку Аду Цитрину) сделать ему ... минет под столом.

В результате можно сделать вывод, что карнавальные герои Андруховича деконструируют традиционное для национализма антагонистическое отношение к этническому другому и базисный принцип национализма, бинарную оппозицию «мы - они», являющуюся необходимым условием стабильности традиционной национальной идентичности, взамен получая нечто неизмеримо большее, а именно - знаменитое лакановское *jouissance* (наслаждение), которое становится возможным только в ситуации выстраивания не антагонистических отношений к другому. В этом контексте новых национальных, или «карнавальных» субъектов Юрия Андруховича можно определить в терминах современной философии как «субъектов желания»²³, законом функционирования которых является, соответственно, лакановская «логика желания». Основной тезис логики желания - провокативное лакановское утверждение о том, что опыт нарушения идентичности (субъектов желания) парадоксальным образом является опытом наслаждения. В основе этой логики лежит лакановский принцип понимания наслаждения (*jouissance*) не как связанного с получением желаемого объекта, т.е. с ситуацией исполнения, а значит, прекращения ситуации желания, а с самим процессом желания. Другими словами, неудовлетворенность желания в структуре лакановской логики желания выступает основным структурным условием возникновения эффекта непрерывности наслаждения (получения «прибавочного наслаждения», в терминологии Лакана), в ходе которого субъект, с одной стороны, никогда не получает то, что он желает (что обеспечивает для него ситуацию мучительной лакановской нехватки), но, с другой стороны, открывает практически непрерывный доступ к тому, что является для него недостижимым, то есть трансцендентным объектом желания (в терминах Лакана, Возвышенным Объектом, или «объектом, вознесенным на уровень (невозможной, реальной) Вещи»²⁴).

Таким образом, новое неантагонистическое отношение к этнически другим, которое демонстрируют карнавальные герои Андруховича, связано с принципиальным изменением по сравнению с антагонистической в традиционном национализме роли другого: другой (субъект) выступает в новом дискурсе национализма не как другой субъект, являющийся условием и одновременно препятствием для достижения национальным субъектом его идентичности, но скорее как инструмент, функция, обеспечивающая новому национальному субъекту его прибавочное наслаждение как опосредованное, или, в терминологии Джорджио Агамбена - «трансцендентное»²⁵. Именно поэтому карнавальные герои Андруховича воспринимают такую известную травмирующую психоаналитическую структуру, как «взгляд Другого», не как контролирующую (в духе жестокого сартровского «взгляда Другого» или фукианского надзирающего взгляда в Паноптиконе), а скорее как лакановский *gaze* («пристальный взгляд»), который обеспечивает поддержку «фундаментальной фантазии» субъекта и является условием его «прибавочного» наслаждения как трансцендентного. Так,

например, в элементарной структуре идеологического фантазма - сексуальном фантазме - не сам секс, а идея, что субъект совершает сексуальное действие для потенциального взгляда другого, по известному замечанию Славоя Жижека, является необходимым условием прибавочного наслаждения субъекта²⁶. Поэтому не случайно герои Андруховича испытывают наиболее сильное сексуальное влечение и осуществляют сексуальные функции под тщательным надзором или КГБ в Москве (в романе «Московиада»), или тайной организации в Европе (в романе «Перверсия»).

Идею украинской культуры как карнавальной Андрухович применяет и к анализу главного политического события последних лет в Украине - Оранжевой революции²⁷, доказывая, что ведущим политическим фактором революции выступили не так называемые объективные социальные или экономические предпосылки, но прибавочное, то есть трансцендентное, или карнавальное наслаждение масс, явившееся основным политическим фактором революционной/карнавальной мобилизации масс, которым в их перформативном карнавале никто и ничто не смог помешать - ни русские танки на Хрещатике, ни кучка коррумпированных олигархов.

В то же время радикальные и политически эффективные лозунги Оранжевой революции («вы - лучшие!», «на Майдане - элита нации!» или «украинцы - это европейская нация!»), не требующие от революционных народных масс никаких дополнительных усилий по «розбудове державы», воспитанию «национального сознания» или «национального возрождения» (как это требовал от них старый, формальный кучмовский «номенклатурный национализм»), доказывают функционирование политического фактора наслаждения в ситуации Майдана по схеме скорее (и вопреки теоретической концепции Юрия Андруховича) имманентного (буквально осуществляющегося «здесь» и «теперь» и, более того, доступного для каждой/каждого на Майдане), а не трансцендентного наслаждения.

Отсюда актуальный политический вопрос: какой должна быть современная украинская литература, чтобы теоретически и политически соответствовать тому уровню имманентного революционного наслаждения масс, который был задан в Украине Оранжевой революцией и карнавалом Майдана?

Логика влечения в Украине, или радикальная политическая маскулинность

На наш взгляд, новые политики наслаждения, соответствующие динамике имманентного наслаждения масс в ходе Оранжевой революции, представлены в творчестве нового поколения молодых украинских авторов, представителей так называемого «украинского неоавангарда» (Ирэна Карпа, Наталка Сня-

данко и др.), лидером которого является харьковский поэт, прозаик и шоумен Сергей Жадан (р. 1974), бывший во время Оранжевой революции комендантом палаточного городка «оранжевых» на харьковском «майдане» (харьковской площади Свободы).

Философская концепция Жадана соответствует одновременно теоретической концепции «номадической субъективности» Жюль Делеза и концепции «практик маргинальных групп» Мишеля Фуко. В результате литературная практика Жадана направлена на радикальную деконструкцию доминантных политик и дискурсов в Украине - политик построения буржуазного национального государства, системы рыночной экономики, институтов культуры, образования, семьи и т.д. С точки зрения нашего анализа представляет интерес также и радикальная в творчестве Жадана (в отличие от его старшего соратника Юрия Андруховича, восстанавливающего и доводящего, как было показано выше, до гротеска патриархатные тендерные стереотипы и в новых национальных условиях) деконструкция также и тендерных стереотипов, в том числе - традиционной конструкции маскулинности (в том числе национальной): «Моя б воля, - пишет Жадан, - я построил бы какую-нибудь идеальную Китайскую народную республику, да, чтобы Китай, но без пидараса Мао, чтобы там не было никаких бойз-бэндов, сэлф-мэйд-мэнов, мидл-класса, интеллектуалов и андеграунда, вместо этого - простые эмоции, простое общение, секс без презервативов, экономика без глобализма, парламент без зеленых, церковь без московского патриархата, а главное - никакого кабельного телевидения ...»²⁸.

В результате в своей автобиографической прозе (повести «Биг Мак» (2003), романы «Депеш мод» (2004), «Anarchy in the Ukr» (2005), «Гимн демократической молодежи» (2006)) в качестве украинских постсоветских «номадических субъектов» Жадан изображает люмпенизированную молодежь восточной Украины, у которой не сформированы ни структуры семьи, ни структуры этничности, ни тендерные структуры (не говоря уже о более сложных структурах культуры, языка, производства и т.п.). И если у Делеза основной характеристикой «номадической субъективности» являлась характеристика желания (субъекты как знаменитые «машины желания»), то у радикальных героев Жадана не выполняются не только основные функции сознания, но и функции желания. В результате механизм субъективации литературных героев Жадана осуществляется скорее на уровне, который Лакан называет уровнем *влечения* (или, используя буквальный перевод и ближе к языку самого Жадана, - драйва)²⁹, когда субъективация осуществляется посредством так называемых частичных влечений - оральных, анальных, слуховых и визуальных и т.п. Радикальным отличием от Лакана является при этом то, что из всего набора частичных влечений у восточно-украинских героев Жадана по аналогии с другими известными образцами алкогольной прозы доминирует одно - оральное (в форме выпивания-выблевывания), вытесняющее остальные. Другими словами, будучи субъекта-

ми влечения, жадановские герои переживают состояние, которое, в отличие от переживаний героев Андруховича, не может быть описано в терминах лакановской «логики желания» и которое Славой Жижек обозначает как «пост-фантазматическое»: по словам самого Сергея Жадана, они уже «ни во что не верят» - ни в демократию, ни в коммунизм, ни в национальное возрождение, и «уже ничего не хотят - только жить»³⁰.

В то же время инновационный политический литературный проект Жадана состоит в утверждении, что именно эти новые радикальные субъекты посредством номадических, альтернативных практик собственной повседневной жизни способны реализовать в современной Украине наиболее радикальный политический проект как политический протест, способный революционным образом деконструировать любые типы доминантных политик и идеологий, социальных иерархий и т.п. Как формулирует эту политическую позицию Жадан в своем манифестном «Левом марше»: «Мао мертв, Фидель мертв, не давай себя наебывать! Сеть контролируется, выборы куплены, демократия мертва, парламент куплен, президент куплен - у тебя нет президента ... национального возрождения не бывает! им просто хочется тебя повесить! ... они только про это и думают, суки! суки! они думают про тебя! они только про тебя и думают! не думай про политику! в газетах - суки! на радио - суки! в телевидении - суки! Мао, сука, Фидель, блядь, сука! в сети одни суки и пидоры! на выборах - суки! демократия ссучилась, парламент ссучился! президент - сука, это не твой президент! правые, губернатор, кандидат - суууууууууки!!! какие петиции??? какие профсоюзы??? какое возрождение??? суки!!!!!!!!!!!! !»³¹.

Новый украинский политический проект Жадан обозначает понятием «перманентного похуизма», а своих героев маркирует как политических субъектов радикального революционного типа, которые, по аналогии с известной политической концепцией мобилизации масс в стратегиях «радикальной демократии» известного западного левого теоретика Эрнесто Лакло, восприняли украинскую Оранжевую революцию как политическую возможность для реализации проекта имманентного наслаждения (или «логики влечения»), став основным мобилизационным ресурсом революции - ее «хунвейбинами».

Наиболее концептуально этот тип политических субъектов представлен в романе Жадана «Депеш мод». Молодые герои романа - Собака Павлов, Вася Коммунист, Чапай, Саша Карбюратор, Какао и др. по видимости не делают ничего протестного; в терминах теоретической концепции «перманентного похуизма» они непрерывно пьянствуют, принимают легкие наркотики, совершают бессмысленные, «похуистские» поступки. Однако, как доказывает Жадан, сам режим жизни украинских субъектов влечения является настолько революционным, подрывным и протестным, что несет непрерывную угрозу доминантным властным отношениям украинского постсоветского общества. Например, герой Собака Павлов - гибридный номадический алкоголик-токсико-

май, еврей-антисемит, «человек без паспорта» Алена Бадью, единственным показателем номадической субъективности которого является пенсионное удостоверение его бабушки, оказывается в романе персонажем, способным, в отличие от неуспешных протестных хрестоматийных политических жестов сопротивления Эдипа или Антигоны (или других политических героев мировой культуры), совершить, по мнению Жадана, радикальный революционный, не predetermined доминантными структурами власти, протестный акт автономного «принятия решения» как основной характеристики действия политического субъекта — внезапно выбежать из отправляющейся электрички и напасть на милиционеров, обижаящих пожилого инвалида на станции.

Важной особенностью политической стратегии жадановских политических субъектов является их перманентная - по аналогии с революционной концепцией «верности событию» Алена Бадью - верность логике телесного влечения, обеспечивающей функционирование режима имманентного наслаждения даже в ситуации, которая структурно не предполагает такой логической возможности - например, в сфере капиталистических общественных отношений. Например, когда другой герой романа Вася Коммунист (по словам автора, «хороший парень, редкостной души похуист») решает заняться бизнесом, то главной его задачей является организовать свой бизнес так, чтобы получать прибыль только в форме чистого прибавочного наслаждения, то есть чтобы в процессе бизнеса не производить - даже случайно - никакого капитала (денег). Суть «бизнес-идеи» Васи Коммуниста заключается в том, чтобы вместе с тремя товарищами несколько раз съездить в соседний с Харьковом Белгород на электричке за водкой, которую потом продавать на вокзале в Харькове по более высокой цене, пока у них не наберется восемь ящиков водки, а потом пропить всю эту водку за три дня. «Это же по два ящика водяры на рыло, представляешь?» - взволновано говорит Вася Коммунист, предлагая другу также принять участие в водочном «бизнесе». «Я представил себе эти три дня, - пишет его друг Жадан, - и отказался»³². Другими словами, смысл Васиного «бизнеса» - отнюдь не капиталистическое накопление (в форме товара или денег), а ситуация чистой траты, или знаменитое лакановское «чистое наслаждение».

В дискурсе психоанализа измерение символического рассматривается как основное условие фундаментальной нехватки в структуре человеческой субъективности и непреодолимое препятствие, отделяющее человека от внутравматического наслаждения, доступного предположительно животному, лишенному уровня символического. Однако в известной интерпретации Ренаты Салецц перформанс а российского акционера Олега Кулика, пытающегося не изображать животное (собаку), а реально стать им (с его, животного, внутравматическим наслаждением) доказывает, что и эта структура наслаждения не является имманентной, поскольку опосредована конструкцией Другого, которая проявляется, как отмечает Салецц, в «его отчаянной потребности в аудитории,

в галерейном пространстве - в Большом Другом»³³. Однако там, где российский художник-перформансист терпит неудачу, украинские субъекты влечения из романов Жадана неизменно добиваются успеха и неизменно верны имманентному наслаждению, режим которого не может быть нарушен ни при каких политических условиях. Например, хотя бизнес Васи Коммуниста оказался провальным (его и его партнеров не допустили на водочный вокзальный рынок торговцы-профессионалы, а самого Васю едва не изнасиловал проводник-кавказец) и ему не удалось получить в результате запланированные восемь ящиков водки, он, несмотря на неудачу, счастлив и с одной бутылкой, сидя ночью на рельсах, несмотря на наезжающий на него в темноте трамвай. Водитель трамвая, в свою очередь, решает сложную гносеологическую задачу: человек или собака находится на рельсах, или, другими словами, затормозить ему (в случае человека) или нет (в случае собаки). Однако поскольку он решает, что собака не может сидеть ночью на рельсах и пить водку из горла, в последний момент все же тормозит, выходит из трамвая и садится на рельсы рядом с Васей пить водку, поддерживая и продолжая тем самым солидарный политический революционный потенциал «перманентного похуизма» новых субъектов влечения в современной Украине.

Кроме того, особенностью этого солидарного политического режима функционирования имманентного наслаждения и стратегии «перманентного похуизма» является также и особая стратегия сексуальности, предполагающая, что хотя жадановские герои полностью лишены элементарного сексуального опыта («даже дрончить как следует не умеют»³⁴), оргазм может наступить в любой момент и в ходе любого действия (например, в результате совместного выкуривания незнакомыми людьми сигареты на таможне³⁵ и т.д. и т.п.). Другими словами, герои Жадана способны испытывать сексуальное наслаждение постоянно и в контакте с любым объектом. В частности, еще один политический герой романа «Депеш мод» Чапай никогда не занимается сексом, потому что он коммунист в условиях посткоммунизма. У него нет семьи, дома, он живет на заброшенном заводе в помещении бывшего парткома, где занят в основном чтением коммунистических брошюр и разработкой марксистской теории применительно к постсоветским условиям. Основным частичным влечением Чапая также является оральное влечение, но когда к нему в очередной раз приходят друзья Собака Павлов и Вася Коммунист и предлагают выпить, Чапай с сожалением отказывается и говорит, что сейчас не может, потому что у него триппер. На вопрос удивленных друзей о том, как можно заразиться триппером без сексуальных отношений, поскольку «ведь вы, марксисты, не трахаетесь», Чапай не апеллирует к известной лакановской метафизической концепции «нет сексуальных отношений», а невозмутимо объясняет: «А я и не трахаюсь вообще. Просто мы тут на заводе сэконд разгружали, вот и подхватил»³⁶.

В то же время по определению альтернативные, ненасильственные, номадические и «похуистские» герои Жадана (по его выражению, невинные «веселые алкоголики») совершают в романе серии неожиданно насильственных действий. Например, когда в качестве революционного «похуистского» действия решают ограбить кабинет директора завода, на котором живет Чапай. И хотя они вполне антикапиталистически выносят из кабинета не дорогое оборудование, но всего лишь гипсовый бюст сталинского соратника Молотова, однако это действие в рамках обычной законности вполне может описываться в уголовных терминах. Отсюда не случайной является и стратегия поведения самого Жадана (описываемая им в сборнике автобиографических повестей «Биг Мак») в ситуации, которая выше была рассмотрена на примере творчества Андруховича - научного диалога Восток-Запад на конференции в Австрии. В отличие от Андруховича, искренне направленного, как мы помним, на диалог культур, Жадан симптоматично апеллирует в условиях парадигмы Восток-Запад в своем выступлении, используя аргумент силы, к русскому маршалу Жукову, который, как мы помним, командовал советскими оккупационными войсками в Австрии и способствовал разгрому страны.

Однако особенность репрезентации массовых практик насилия в творчестве Жадана состоит в том, что, в отличие от изображения насилия в традиционной националистической литературе, насилие у Жадана не является целенаправленным и не ограничено (как и описанное выше сексуальное влечение) избирательным объектом влечения - этнически, гендерно или социально другим, а поэтому не может быть маркировано в терминах национализма, расизма, антисемитизма, гомофобии, мизогинии и т.д. («гомосексуализмом мы не занимаемся, - пишет Жадан - хотя к тому все идет»³⁷). Другими словами, насилие героев Жадана осуществляется не избирательно, а тотально - против всех одновременно: как против «чужих» - русских, евреев, кавказцев, коммунистов, националистов, бизнесменов, милиции, наркодилеров и т.д., так и против «своих» - родителей, друзей, родственников, сексуальных партнеров и т.д. В этом контексте можно сделать вывод, что составляющей частью политической стратегии «перманентного похуизма» героев Жадана является индифферентность в отношении выбора объекта насилия. Отсюда его политические рекомендации: «Никогда не интересуйся политикой, не читай газеты, не слушай радио, выбей кинескоп из своего тиви, вставь туда цветной портрет Мао или Фиделя, не давай им набивать себя, не подключайся к сети, не ходи на выборы, не поддерживай демократию, не посещай митинги, не вступай в партии, не продавай свой голос социал-демократам, не встревай в дискуссии про парламент, не говори про президента - мой президент, не поддерживай правых, не подписывай никаких петиций к президенту - это не твой президент, не маши рукой губернатору, когда встретишь его на улице, тем больше - ты его никогда не встретишь, не ходи на встречи со своим кандидатом - у тебя нет кандидата,

не проявляй интерес к деятельности профсоюзов - профсоюзы тебя используют, не поддерживай национальное возрождение - первым они повесят тебя, ты их враг, ты их еврей и гомосексуалист, ты их фашист и большевик, ты им мешаешь заниматься политикой ...» .

В результате такой политической стратегии для Жадана, в отличие от Андруховича, который после украинской Оранжевой революции испытывает чувство неудовлетворенности (или состояние, которое Славой Жижек называет «утром после» революции) и поэтому выступает с лозунгом ее продолжения, такой проблемы как «утро после» просто не существует, поскольку, как утверждает Жадан в своих послереволюционных интервью, в отличие от киевских лидеров Оранжевой коалиции, призвавших, как только пришли к власти, революционные массы покинуть киевский Майдан, «мы ушли с Майдана гораздо раньше, чем вы тут в Киеве»³⁹. Другими словами, политическое революционное действие бывшего коменданта палаточного городка «оранжевых» на харьковском «майдане», как и действия «похуистских» героев его прозы, радикально не было, как оказывается, связано с традиционными категориями политической ответственности или политической цели (избрание нового президента, политические и экономические репрессии в целях перераспределения власти или ре-приватизация «Криворожстали» и т.д и т.п.). Другими словами, неизменно и верно оставаясь в рамках политической концепции «перманентного похуизма», никакой другой политической цели, кроме перманентного имманентного наслаждения, данный революционный проект и не ставил. Но именно эта радикальная политическая стратегия, в отличие от политической стратегии Юрия Андруховича, навязывающего украинским народным массам высокую культуру и элитный («буржуазный») национализм, оказалась, как уже было сказано, наиболее политически эффективной, соответствуя современной актуальной политической практике имманентного революционного наслаждения масс, или, в терминах Алена Бадью, динамизму народа, а не динамизму нации. Именно поэтому в своем послереволюционном романе «Anarchy in the Ukr» Жадан описывает Оранжевую революцию как процесс формирования прямо на городских площадях больших альтернативных, гетерогенных и революционных сообществ, прямо на площадях в палатках проживающих свою жизнь и радикально и нетрадиционно осуществляющих в них свои повседневные революционные функции, нарушая при этом социально-классовые иерархии, привычки и нормы (в том числе и порядок гегемонной маскулинности, интенсивно воспроизводящейся тендерным порядком в Украине в постсоветский период).

В контексте общей политической стратегии проблему деконструкции традиционной украинской маскулинности Жадан также решает более радикально, чем Андрухович: если у Андруховича деконструкция осуществляется в форме пародии на национальную гегемонную маскулинность, то у Жадана репрезен-

тация украинской маскулинности осуществляется не только вне конструкции гегемонией маскулинности, но и вообще вне конструкции тендера.

В то же время неожиданным парадоксом революционных романов Жадана оказывается то, что его герои, отсылая к традиционной топике инфантилизма, остро нуждаются в фигуре харизматического лидера (такого, например, как сталинский маршал Жуков и др.). Главной политической проблемой для них на фоне доминанции в современной украинской политике так называемых «мягких» структур маскулинности (любящего, как известно, пчел и детей нового президента Ющенко, например) оказывается, как показывает Жадан, дефицит потентного архаического Отца, существующего, к сожалению, в нашем символическом никогда не актуально, но исключительно ретроактивно. Именно поэтому Жадан и его друзья в романе «Anarchy in the UKr», изданном уже после революционных событий в Украине, не удовлетворившись новым актуальным политическим пантеоном, устраивают ностальгическую меланхолическую экспедицию по местам «боевой славы» такого ретроактивного харизматического героя украинской культуры, как известный анархист «батька Махно».

Или ... сами занимают его место. Ведь именно так и поступают сегодня ведущие украинские интеллектуалы Сергей Жадан и Юрий Андрухович, реализующие себя не только как интеллектуальные, но и, как уже было сказано, актуальные лидеры украинской нации, оба успешно функционируя как популярные шоумены в современной Украине: как организаторы массовых рок-концертов и других успешных массовых перформансов.

- 1 Характеристику основных направлений украинского литературного постмодернизма см.: Гундорова Тамара. *Шлячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн* (Київ: Критика, 2005).
- 2 По словам Славоя Жижека, антагонизм по отношению к этническому другому и базисная бинарная оппозиция национализма «мы-они» конституируются не по традиционным критериям языка, культуры или истории, а по критерию *наслаждения*, когда чувства национальной ненависти/вражды возникают по отношению к «непристойному наслаждению» этнического другого (Zizek, Slavoj and Daly, Glyn. *Conversations with Zizek* (Cambridge: Polity, 2004), p. 113-114)
- 3 См. Гундорова Тамара. «Карнавальний постмодерн», *Шлячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, с. 77 — 96.
- 4 См. *Українці перемагають сміючись*, под ред. Тетяни Логуш та Олександра Куманського (Сімферополь: Таврія, 2005).
- 5 Попович Мирослав. «Перед вічним Майданом», *Критика*, рік IX, № 3 (89), березень 2005, с. 2-4, Бріцина Олеся, Головаха Інна. «Карнавал революції», *Критика*, рік IX, №3 (89), березень 2005, с. 17-19.

- 6 Zizek, Slavoj. «Enjoy Your Nation as Yourself», in *Tarrying with the negative*, (Durham: Duke University Press, 1993), p. 202.
- 7 Забужко Оксана. *Польові дослідження з українського сексу* (Київ: Факт, 2005), с. 164.
- 8 Гундорова Тамара. *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, с. 194, 205.
- 9 Андрухович Юрій. *Московиада, Юрій Андрухович. Рекреації. Романи* (Київ: Час, 1997), с. 170.
- 10 Там же.
- 11 Забужко О. «Польська "культура" і ми, або Малий апокаліпсис московіяди», Забужко Оксана. *Хроніки від Фортінбраса* (Київ: Факт, 2001), с. 323.
- 12 Андрухович Юрій. *Московиада* (М.: Новое литературное обозрение, 2001), с. 68.
- 13 Андрухович. *Перверзія* (Львів: ВНТЛ-Класика, 2004), с. 223.
- 14 Там же, с. 108-109.
- 15 Там же, с. 223.
- 16 Андрухович Юрій. *Московиада, Юрій Андрухович. Рекреації. Романи*, с. 170.
- 17 Андрухович. *Перверзія*, с. 227.
- 18 Андрухович Юрій. «Орфей хронічний», Андрухович Юрій, *Дванадцять обручів* (Київ: Критика, 2004), с. 325.
- 19 Андрухович. *Перверзія*, с. 18.
- 20 См. Шерех-Шевельов Юрій. «Го-Гай-Го. Про прозу Юрія Андруховича і з приводу». Юрій Андрухович. *Рекреації. Романи* (Київ: Час, 1997), с. 266.
- 21 См. Гундорова Тамара. «"Бу-Ба-Бу" post mortem», *Шляччорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, с. 202, Хомеча Наталка. *Феномен карнавалізму у постмодерній поезії Ю. Андруховича*,
- 22 Derrida, Jacques. «A Time for Farewells: Heidegger (read by) Hegel (read by) Malabou» in Malabou Catherine, *The RyBzge of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic* (New York: Routledge, 2005), p. XXV.

- 23 Butler, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (New York: Columbia University Press, 1999).
- 24 Жижек Славой. *Возвышенный объект идеологии* (М.: Художественный журнал, 1999), с. 202.
- 26 Agamben, Giorgio. *Potentialities* (Stanford University Press, 1999), Chapter 14; (Smith, Daniel W. «Derrida and Deleuze, Immanence and Transcendence», in Paul Patton and John Protevi, eds., *Between Deleuze and Derrida* (New York: Continuum, 2003).)
- Zizek, Slavoj and Daly, Glyn. *Conversations with Zizek*, p. 140.
- 27 Андрухович Юрій. «Шукаючи Огеатла^», А/ш»гмш, рік IX, № 1-2 (87-88), січень-лютий, 2005, с. 2.
- 28 Жадан Сергій. *БізМак* (Київ: Критика, 2003), с. 99.
- 29 Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Harmondsworth: Penguin, 1987), p. 273.
- 30 Жадан Сергей. *Денеш мод* (СПб: Амфора, 2005), обложка.
- 31 Жадан Сергій. *Anarchy in the Ukr* (Харків: Фоліо, 2005), с. 55-56.
- 3; Жадан Сергій. *Денеш мод* (Харків: Фоліо, 2004), с. 45.
- 33 Салецл Рената. *(Из)вращения любви и ненависти* (М.: Художественный журнал, 1999), с. 123.
- 34 Жадан Сергій. *Гімн демократично! молоді* (Харків: Фоліо, 2006), с. 149.
- 35 Там же, с. 152.
- 36 Жадан Сергій. *Денеш мод*, с. 89.
- 37 Там же, с. 56.
- 38 Жадан Сергій. *Anarchy in the Ukr*, с. 54.
- 39 «Сергей Жадан: хороший президент - мертвый президент», Интернет-газета *Трибуна*, 10.03.2006.