

Зарубіжна література

Ганна Улюра

КОМІЧНА ІНВЕРСІЯ ЯК СТРАТЕГІЯ ЖІНОЧОГО ТЕКСТУ (ЗА ПОВІСТЮ “14” ФАЇНИ ГРІМБЕРГ)

На матеріалі повісті “14” російської письменниці Фаїни Грімберг вивчаються механізми пародії як заміни знаків системи на знаки іншої системи в контексті рецепції та репрезентації жіночого тексту. Комічна інверсія за таких умов постає наповненням традиційних художніх типів і тем (скажімо, мотиву полону) новим значенням у спробах протистояти впливам домінантної культури. Особливу увагу зосереджено на механізмах трансформації сексуальності в метафору статі в межах постмодерної культури.

Ключові слова: сучасна російська література, жіноча проза, комічна інверсія.

Hanna Uliura. Comic inversion as a strategy of women's writing (based on the short story “Fourteen” by Faina Grimberg)

Basing on the short story “14” by the Russian prose writer Faina Grimberg, we analyse such parodying mechanisms as changing the signs of one system into the signs of the other within the context of reception and representation of women's writing. In this case, comic inversion becomes apparent in filling traditional literary types and topics (e.g. the motif of capture) with new meaning in an attempt to resist the influence of the dominant culture. Special attention is paid to the postmodernist mechanisms of transformation which convert sexuality into the metaphor of sex.

Key words: contemporary Russian literature, women's prose, comic Inversion.

Знана американська філологиня Анет Колодни звертає увагу на стилістичні типи жіночої белетристики, визначаючи окремо “рефлексивне сприйняття” та “інверсію”. Наразі про “інверсію” йдеться у випадку наповнення традиційних (насамперед жіночих) художніх типів та образів новим змістом, до того ж виключно таким, що має на меті створити ефект комічного, аби “відкрити їхню приховану сутність чи репрезентувати свою протилежність” [10, 100]. У такий спосіб акцентуються “руйнівні” щодо канону стратегії жіночого тексту. Комічне в цьому контексті – фактор цілком невідповідний, адже відповідно до класичної теорії комічного комічну дію провокує будь-яке “обертання” першопочаткового даного. За таких умов (відповідно до них андроцентрична ідея загальнолюдського призводить до культурної дихотомії “маскулінізація як підвищення статусу vs фемінізація як задана дефектність”) комічна інверсія як стратегія жіночого тексту функціонує за логікою заперечення заперечення. Натомість актуальною постає не так гра з “обертанням” ціннісних ієрархій, як легалізація зворотної логіки “альтернативного” (тут: інверсійованого) світу. Російський критик В'ячеслав Куріцин наголосив наразі на плідності іронічного підходу до розробки гендерного дискурсу пострадянської Росії, зазначивши, що актуальне – йдеться про початок 2000-х років – жіноче мистецтво “привносить у фемінізм те, чого йому зазвичай бракує: іронію” [7, 129].

Наочний приклад комічного обертання в контексті жіночої прози (тут: пострадянської жіночої прози) – трагедійна (в обох сенсах терміна: як

травестія, пов'язана із пародіюванням і бурлеском, так і трансвестія, синонімічна “водевільному” переодяганню) повість Фаїни Грімберг “14”, уже сама назва якої вказує на інверсію авантекстового твору Бориса Лавреньова “Сорок перший”. Історія кохання двох людей, котрі під час революції опинилися по різні боки барикад, а натомість примушені виживати на безлюдному острові і пристосовуватися один до одного; історія зближення, в якій на заваді почуттів стає громадянський обов'язок, а людські стосунки визначає культурна (зокрема класово зумовлена) розбіжність між особистостями – такі основні тематичні “вузли” лавреньовської повісті, відтворені в повісті Грімберг цілком і без відчутних змін фабули та сюжету, із розлогими цитатами з першотексту. Пародія “14” близька до стилізації, однак через стилізовані під лавреньовську прозу сюжетні ходи й художні прийоми наочніше проступають ті елементи “Сорок першого”, на які спрямована пародійна робота твору Грімберг. Перше, що модифікує російська авторка, – це стать головного героя: замість революційного бійця Марютки в “14” діє революційний боєць Андрюха; уводить Грімберг у дію і кілька відвертих еротичних сцен, яких – зрозуміло – не було в радянській повісті.

Зазначимо в дужках, аби більше не повертатися до цього питання: еротичні сцени в “14” – не провокаційне смакування табуованої проблематики, принаймні не лише це. Окрім загального деструкційного щодо лавреньовського першотексту характеру, вони мають ще й відчутну деконструкційну складову щодо способів репрезентації сексуальності в радянській літературі. Англієць Д.Г.Лоуренс свого часу сформулював скандальну теорію взаємодії порнографії і непристойності в культурі, де визначив як порнографічні ті текстуальні практики, що містять недомовки, натяки, евфемізми й потребують повсякчасного потрактування реципієнтом з позиції його життєвого й культурного досвіду. “Уся проблема порнографії, як мені здається, зводиться до фігури замовчення, – пише Лоуренс. – Була б гласність – не стало б порнографії” [9, 235]. Очевидно, у межах подібного дискурсу існують і відверті еротичні сцени в “14”: акцентована брутальність злягання в повісті Грімберг чітко протиставлена (і чітко пародійна) евфемістичності описів Лавреньова.

Епіграфом для своєї повісті Грімберг обирає свідомо вирвану з контексту, “обезголовлену” цитату із “Сорок першого”: “Автор складає з себе відповідальність. Борис Лавреньов” [4, 58]¹. Епіграф цей входить до складу тексту як автономна, почасти полемічна, почасти інтерпретаційна складова. Кепкуючи з канонічного статусу радянської класики, авторка, між тим, вказує на “Сорок перший” як на благодатне джерело своєї інверсійної гри. З одного боку, Грімберг начебто виправдовує Лавреньова, сумнівів в естетичній вартості тексту якого вона не мусить мати, попереджаючи читача: знаний радянський письменник не має жодного стосунку до її твору; з другого – сама штучність – а йдеться і про гендерні сценарії – визнаного радянського тексту примушує Грімберг так нечемно поводитися із “класиками”. Таким чином, автором, що склав із себе відповідальність (про якого йдеться в епіграфі) є і Грімберг, і Лавреньов: текст творить себе сам, він – логічна – завершальна – ланка низки культурних “канонізуючих” процесів. Самому авторові, поданому як результат теоретичної рефлексії певної соціальної/культурної єдності шляхом всезагального визнання (у випадку Лавреньова) чи наголошеної штучності/вторинності (у випадку Грімберг), відмовлено в намаганнях бути джерелом цієї теоретичної рефлексії. Подібна текстуальна конструкція “наполягає”

¹ Повністю відповідний фрагмент із повісті Лавреньова має такий вигляд: “Частина десята, в якій поручик Говоруха-отрок чує гуркіт планети, що гине, натомість автор складає з себе відповідальність за розв'язку” [8, 378].

на сприйнятті “типового образу” виключно в контексті повної деструкції психологічно й соціально детермінованого характеру. Наразі відмовлено в онтологічному статусі і традиції бінарizmu. Тут варто звернути увагу на модифікацію назви повісті Грімберг щодо лавреньовського авантексту: якісний числівник “Сорок перший” змінено на кількісний числівник “14”: у такий спосіб головний герой повісті остаточно позбавлений суб’єктного статусу, а оповідь набуває підкреслено автономного, умовно-ігрового характеру.

Очевидне для “14” більш-менш стійке сполучення пародійної форми й пародійної функції. А якщо звернути на прийоми комічної інверсії, то тут авторка зосереджується передусім на гротеску (як операціях деформації) та карнавальній провокації. Відчутним чинником “перевернутого” світу Грімберг стає іронія на адресу пафосу, притаманного організаційним структурам (цей механізм для постмодерного тексту домінуючий). Зауважимо, що “зміна статі” стосується винятково позитивних “червоних” героїв передтексту. Так, разом із Марюткою, стать у повісті Грімберг змінив і комісар Арсентій Євсюков, перетворившись на комісара Марію (пор.: Марютка з повісті Лавреньова) Євсюкову. Природно, стверджує Грімберг, Євсюков має бути жінкою, бо саме він – утілення “жіночого начала” в тексті Лавреньова: комісар має фемінну статуру, “бабську” жалість й істеричність. Побіжно: очевидно, Грімберг має підстави для такого спостереження – саме для характеристики “малинового” комісара Лавреньов найчастіше прислуговується ад’єктивом “бабин”. А отже, “фактично Лавреньов зображує революцію і громадську війну як негативне жіноче начало, що пригноблює начала чоловічі, тобто шляхетність, інтелект і тощо” [4, 72]. Наявною аналогією до художнього стилю Грімберг на цьому етапі постає естетична концепція соцарту, яка декларує відсутність пріоритету однією художньої форми над іншою. У російському соцарті кінця 1980 – початку 2000-х років об’єктами зниження та іронічного обігрування постають твори тоталітарного радянського мистецтва. І про “радянське” тут ідеться не стільки як про відповідне до певного часопростору явище, скільки як про культурний механізм реалізації визначеної ідеологемі. “Сорок перший” у певному сенсі культовий твір (що поруч із “Як гартувалася сталь” чи “Молодою гвардією” виступає репрезентантом радянської культури), який, окрім іншого, завдячує гучним екранізаціям (1927 и 1956 року, режисерська робота Якова Протазанова і Григорія Чухрая відповідно) своїм статусом масового поп-тексту. Вибір цього твору для проекту інверсії, що його здійснює Грімберг, аж ніяк не випадковий (щодо доцільності використання поняття “проект”: письменниця характеризує “14” як один із творів у межах “проекту перетворення так званих класичних текстів для того, аби начисто проявилася суть їхнього буття в часі та просторі” [4, 72]). Культовий текст, питання про естетичну вартість якого вже не актуалізується, поступово втрачає не лише свою актуальність, а й художню цінність, наголошує Грімберг у післямові “Від автора”. Варто порівняти це твердження із постулатом Яна Мукаржовського про те, що один твір має переваги над іншим щодо виникнення естетичної цінності, і переваги ці полягають у тому, що “незалежна цінність художнього артефакту буде тим вища, чим більшу кількість позаестетичних цінностей здатен долучити до себе артефакт і чим сильніше спроможеться він динамізувати їхню взаємодію” [11, 116]. Отож комічна інверсія класики є не самоціллю пародії, твердить Грімберг, а виключно способом актуалізувати класичний твір, створивши йому новий, адекватний часу паратекст (так, “14” був опублікований в альманасі “Риск”, орієнтованому на квір-культуру) і контекст. Показово, що з цими “виправдальними” твердженнями авторки, які обертають її “блюзнірський” щодо радянської класики твір на месіанський проект порятунку “нашої спадщини”,

читач знайомиться вже після “опанування” самої повісті. Це підсилює комічний ефект і змушує додатково зосередитися на деконструктивних тенденціях, які репрезентує “14”.

Провідною ідеєю “14” постає іронічне обігрування мотиву “революційного трансвестизму”, широко поданого в російській літературі в масиві текстів від “Наталі, боярської доньки” Михайла Карамзіна до “Гадюки” Олексія Толстого. “Революційний трансвестизм” (як його визначає російський критик Олена Трофимова [14, 71]) передбачає безпосередню загрозу життю, ідентичності, суб’єктності насамперед жіночого персонажа, котрий намагаються нівелювати, перебираючи на себе риси “домінуючої” статті. У художньому творі момент “революційного трансвестизму” є зазвичай ситуацією втрати й набуття ідентичності. “Перевдягнених” персонажів у “14” двоє (так само, як двоє їх і в повісті Лавреньова): лавреньовський “малиновий” комісар і маскулінізований боєць Марютка; грімбергівська комісар Марія й гомосексуальний фемінізований Андрюха. Революційному “перевдяганню” героїв Лавреньова відповідає буквально перевдягання героїв Грімберг, які “розподіляють” між собою ідею жіночності (а точніше: ідею перформативного жіночого, коли прислугувати понятійним апаратом Джудит Батлер), що наразі стає синонімічною презентаціям гомосексуального. Адресуємося до тексту Грімберг: “Марія – бійцям – голова! Але взяли підписку про відмову від бабиного способу життя і, між іншим, дітонародження до кінцевої перемоги труда над капіталом. Дану у штабі підписку тримала Євсюкова міцно. Ніхто в загоні не міг похвалитися Марією прихильністю. Було вночі поліз до неї щойно прибулий у загін маляр Гуча, котрий кілька днів поливав її жирними поглядами. Погано скінчилося. Ледь уповз маляр, без трьох зубів, із раз’юшеною скронею. Відходила рукояттям револьвера. Такою була комісар Марія” [4, 58]. Згадка про легендарну підписку, яка забороняла жінкам-бійцям вступати в сексуальні контакти, з’являється і в авантексті “14”, але йдеться природно про Марютку; є в “Сорок першому” й опис цього невдалого згвалтування [8, 335]. Між тим, відчутна зміна акцентів – зухвалий вчинок закоханого Гуча, якому не сила витримати поєднання присутньої поруч жінки й вимушеного “військового целібату”, Грімберг замінює на історію привласнення *stricto sensu* – так моделюється художній простір, у якому жінка-комісар проходить випробування власної “працездатності” лише за умов тотальної своєї астатевості й асексуальності. Авторська позиція однозначна: не перетворений на жінку Євсюков – об’єкт іронії Грімберг, а те, що раз за разом цей вимушений “трансвестит” має підтверджувати свої задані “чоловічі” якості. За рахунок скасування ідеї статі Марія Євсюкова демонструє можливості існування моделей статевої/сексуальності поза межами опозиції жіноче-чоловіче; недоліком, що є основою комічного обертання, постає сама ідея жорстко визначеного гендеру. У такому ж контексті функціонує номінація “прекрасна амазонка” з лавреньовської повісті, адресована Марютці, що змінюється у творі Грімберг на “незрівнянного Антиноя” на адресу Андрюхи. Справа тут, очевидно, не лише у співзвуччі імен: Антиной – Андрій. Далєбі важлива перша асоціація, що виникає в читача: історія про молодого грека Антиноя, фаворита римського імператора Адріана. Конче значущою виявляється й актуалізована Грімберг алюзія на “Олександрійські пісні”² Михайла Кузьміна, а водночас і на постать цього поета Срібного століття як символу гомосексуальної альтернативи: Антиноем називали Кузьміна у спільноті “друзів Гафіза”, яка збиралася в “башті” В’ячеслава Іванова. У такий спосіб “амазонка” (цей термін використовують на позначення жінок,

² Див.: “Если б я был вторым Антиноем, / утопившимся в священном Ниле – / я бы всех сводил с ума красотой, / при жизни мне были б воздвигнуты храмы, / и стал бы сильнее всех живущих в Египте” [6, 65].

котрі підкреслюють свою войовничу незалежність, окрім іншого, і шляхом педалювання агресивної сексуальності), переведена у площину маскулінного гендеру, знаходить свій відповідник у галузі маркованого гомосексуального. Таким чином, сексуальність у “14” постає повноцінною метафорою статі: постійна імітація маскуліності й фемінності знову і знову відтворює чоловіче й жіноче. Натомість і сексуальність, і стать є тут продуктом тієї самої влади (як знов звернутися до Батлер, гетеросексуальної матриці); а тра(нс)вестія – тим способом, у який гетеросексуальну гегемонію можна схарактеризувати як штучне утворення офіційного владного дискурсу.

“Сорок перший” написаний у 1924 році. Гендерні контракти, які відтворює цей текст, виявляються адекватними в історичному часі, але усвідомлюються автором повісті як проблемні й потенційно небезпечні для гендерної системи (майже водночас із “Сорок першим” була написана “Гадюка” О.Толстого, що також ставить питання емансипації жінки через її маскулінізацію). Пореволюційні спроби остаточного вирішення “жіночого питання” полягали в залученні жінки до суспільного виробництва, що своєю чергою призвело до перерозподілу гендерних ролей у домашньому господарстві, трансформації інституту шлюбу й материнства, а отже, і до руйнації патріархальної родини й до зміни офіційних дискурсів, що інтерпретують феміністичність і маскуліністичність (а “канонічна” проза Лавренєва цілком репрезентує зазначені офіційні дискурси, є відчутною їхньою складовою). Радянські жінки другої половини 1920-х – “емансиповані для підкорення”³, мобілізовані під час громадської війни в ролі бійця й товариша по боротьбі (ідеється радше про де-фамілізацію, ніж про де-фемінізацію), – вимушені були на початку 1930-х років, у часи відновлення традиціоналістських норм повертатися до незвичної для них ролі трудівниці-матері. Те, що жінки молодшої країни Рад надавали перевагу “нелегітимним гендерним контрактам”, непокоїть і Лавренєва, усвідомлює він і неадекватність сталих гендерних моделей для нової жінки Рад. “Дивує мене лише, що ти, дівчина, огрубіла настільки, що тягне тебе йти громити, вбивати з п’яними, вошивими ордами” [8, 377–378], – обурюється герой “Сорок першого”; утім те, що слова ці належать реакційному Говорусі-Отроку, натомість показово. У скепсисі Лавренєва щодо адекватності “революційного гендеру” реконструктивному стану суспільства Грімберг добачає “здирицьку іронію, яка мусить підкреслити пародійність ситуації” [4, 72]. Російська авторка 2000-х років упевнена: повернувши шляхом гендерної інверсії й акцентації гомосексуальної проблематики “певну природність” [4, 72] лавренєвському першотексту, вона компенсувала іронію радянського прозаїка (про іронію в такому контексті йдеться як про складову пафосу), створивши в такий спосіб додатковий комічний ефект. Незважаючи на високий ступінь спадкоємності гендерної системи пострадянського часу щодо гендерних контрактів радянського періоду [13], саме зіткнення гендерних приписів 1920-х і 2000-х років створює комічний ефект інверсії в “14”: навіть ідеться про зіткнення затрат на очікування (що їх, скажімо, Фрейд називав як основу комічного [15, 183–238]). Проблема маскулінізованої жінки 1920-х розв’язується у Грімберг у межах проблеми фемінізованого чоловіка 2000-х, утворюючи враження своєрідного переміщення систем (суспільних, гендерних тощо). Гендерний порядок пострадянського часу, на який орієнтується Грімберг, вибудовується відповідно до соціальної ієрархії пострадянського суспільства, актуалізуючи як радянську спадщину проблематизацію чоловічого, кризи маскуліності в посттоталітарному суспільстві. Натомість у повісті російської авторки очікувана й декларована інверсія в розв’язанні проблеми гендерного припису виявляється “енергетично меншою”, ніж затрачені зусилля очікування:

³ Таку назву має монографічне дослідження знаного фінського фемінолога-советолога [17].

замінюючи жіночі образи на чоловічі, Грімберг залишає за ними гендерні маркери й гендерні означувальні першотексту. Цитую російську письменницю: “Найпростіша робота з текстом Лавреньова – заміна родових закінчень, тобто замість “увіткнула”, “стрелила”, “крокувала” – “увіткнув”, “стрелив”, “крокував” – моментально повертає “Сорок першому” природність” [4, 72]. “Позитивна програма” Грімберг далєбі така: глибинні зрушення в галузі гендерного порядку (і насамперед гендерних стереотипів) свідчать не про ствердження “маскулінізованої” жінки чи “фемінізованого” чоловіка, вони – вказівка на ослаблення поляризації гендерних розбіжностей; традиційна різниця між чоловічим і жіночим, гетеро- і гомосексуальним не зникає, а трансформується й позбавляється нормативного статусу.

І тут час зупинитися ще на одному джерелі комічної інверсії для “14”: ідеться про “обертання” (а радше інверсію інверсії) канонічного сюжету про бранця. Варто насамперед наголосити на “позалітературному” навантаженні цього літературного мотиву, котрий постає якщо не “чистою” владною конструкцією, то позірно метафорою влади, пригноблення і пригнічення. Класик вітчизняної філології Альфред Бем, порівнюючи “Кавказького полоненого” Пушкіна й “Аталу” Шатобріана, визначає основну наративну складову мотиву полоненого: “Мотив: любов чужоземки до бранця; 1) взаємна та 2) одностороння (у цьому випадку – любов чужоземки до полоненого). Уводимо новий мотив, наявний в основному: звільнення чужоземкою як розвиток похідного мотиву, смерть героїні” [2, 228]. Отже, мотив полону – це завжди любовна історія двох докорінно протилежних начал, із чітко зазначеним суб’єктно-об’єктним статусом: влада переходить від “чужинки” (бранець буквально підкорений) до “полоненого” (він – діючий суб’єкт будь-яких міжособистісних, зокрема сексуальних стосунків). Гендерна складова (так само, як етнічна чи класова) обох сторін “полону” в цьому випадку – один із значущих компонентів репрезентацій і присвоєння влади. У такому контексті звернення Грімберг до мотиву полону однозначно пародійне: “Сюжет “Полон” включав у себе константну взаємодію трьох персонажів: сам полонений (...); “місцевий мешканець”, що полонив його, він же “дикун”, і нарешті – “місцева дівчина”, вона ж – екзотична красуня, яка звільняє полоненого. Повість Б.Лавреньова “Сорок перший” утримує в собі низку характерних ознак: так, сам “полонений” мало змінився з часів Пушкіна; але “дикун” й “екзотична красуня” поєдналися в одній особі” [4, 72]. Владну складову інверсії, що її здійснює Грімберг, поєднуючи “дикуна” й “екзотичну красуню” в чоловічому персонажі, можна акцентувати, залучивши до розгляду колективну фантазію на шляху домінування і пригноблення, яку аналізує постколоніальний критик Гаятрі Співак: білий чоловік рятує кольорову жінку від кольорового чоловіка [12, 714–718] (весь час, звичайно, пам’ятатимемо про акцентовану умовність цієї формули: не лише про колір шкіри, та й зовсім не про колір шкіри в ній ідеться, а про об’єктний чи суб’єктний стан “рятівника” та “врятованого”).

Звернімося до одного, акцентованого в повісті Грімберг, фрагмента: в оригінальному тексті Лавреньова він прохідний, у Грімберг – іктовий. Поручик питається в Андрюхи, що той увесь час записує, і чує у відповідь незграбні поезії бійця. Заохочує поручик Андрюху до “розкриття”, цитуючи “не-бабські” (!) вірші Кузміна з кантати “Святий Георгій” (збірник “Нетутешні вечори”). Цей обмін репліками відсутній у повісті Лавреньова, там Марютка просто зачитує вірші на прохання Говорухи-Отрока: автор у такий спосіб демонструє, як зростає взаємодовіра полоненого й вартового. Грімберг “вилучає” кульмінаційний момент стосунків довіри між ворогами, який наявний у Лавреньова: Марютка в “Сорок першому” віддає поручику листки з віршами, аби той зробив собі

самокрутку. Сцена з “Георгієм” Кузміна в “14” – відверта реалізація формули присвоєння Співак (їй за сенсовим навантаженням відповідає сцена з самокруткою із “Сорок першого”). Конкретніше: ідеться про ситуацію присвоєння мови і присвоєння через мову: мова стає засобом входження “підкореного” в “чоловічий” світ. Акцентується тут, зрозуміло, не стать Андрюхи, а зміна об’єктно-суб’єктних стосунків між молодиками: змушуючи/спокушаючи Андрюху до відвертості, поручик перебирає на себе головуючу (чит.: суб’єктну) роль. Зазначимо додатково момент переходу влади: твої вірші “про бабу”, стверджує Андрій (Говорусі-Отроку вказують на його об’єктну роль); ні, маю право на “чоловічі” вірші, заперечує поручик, залучаючи “авторитет” Кузміна (наголошує на своїй суб’єктній функції). Зокрема, саму ідею гендерної розбіжності поглинає ідея владної розбіжності: розходження завжди провокують дискримінаційні владні стосунки.

Вибір як знака владної інверсії в межах мотиву “полон” кантати “Святий Георгій” Кузміна навряд чи випадковий. Розповсюджений (здебільшого фольклорний) сюжет про святого Георгія – не лише боротьба із драконом/ змієм, а й звільнення полонянки, що призначена змієві в жертву/дружину. На поганське царство Господь насилає змія, який пожирає людей “за жеребом”. Коли випадає черга пожертвувати кимось із царської родини, вибір припадає на нелюбу доньку-християнку. Аби обдурити дівчину, їй, убраній у весільну сукню, наказують чекати на нареченого. Від змія, що з’являється з озера, дівчину рятує Георгій; вражені його силою і шляхетністю язичники навертаються у християнство. Героїня кантати Кузміна – поганка (важливо!). Історія її звільнення – це й історія “зустрічі” язичництва з християнством. Значуще, зокрема, те, що дівчина-полонянка протиставлена визволителю, а зрештою єднається/зливається з ним. Так само, як святий зіставляється з Персеєм, Гермесом, Адонісом, жіночий персонаж знаходить свої відповідники в образах Андромеди, Кори, Пасифаї. Сергій Аверінцев, звертаючись до “Святого Георгія” Кузміна, цілком слушно зазначає: “За поемою М.Кузміна стоїть релігієзнавство кінця ХІХ– початку ХХ ст., що шукало у християнських апокрифах топіку язичницьких міфів (...), а також психоаналіз, який постулює для мотиву боротьби із драконом еротичний сенс” [1, 274]. Грімберг цитує фрагмент кантати Кузміна, присвячений появі рятівника й початку битви зі змієм (“Ржанье – бою труба! золотой облак закрывает глаза” [6, 211–212] тощо); перше “зближення” Андрюхи й поручика постає початком “боротьби” за юнака. Водночас “не-бабські” вірші Кузміна маркують недоладну поетичну мову Андрюхи як мову “первісну”, таку, над якою має бути й мусить бути встановлений “контроль” раціонального. У такий спосіб Андрюха (повторимося: не звертаючи на його чоловічу стать) постає водночас і об’єктом влади, і суб’єктом тілесної “жіночої” мови, яка, за визначенім Ірини Жеребкіної, виступає “тим полем сугестивних знаків, що відкриває шлях владі в такі сплетіння волі, бажання і страждання, де, здавалось би, не може виникнути жодна індивідуалізація” [5, 34]. Привласнення мови (тобто перетворення мови на інструмент демонстрації “первісного права”) позначає владний компонент мотиву “полону”, додатково акцентуючи пародійну складову Грімбергового обертання: “екзотична красуня” залишається об’єктом дії навіть за умов її кінцевої “маскулінізації”.

Отже, у випадку “14” ідеться про пародію, що її ідеологічне завдання можна окреслити – умовно – у межах уявлення французьких постструктуралістів про реконструктивну деконструкцію. “Руйнація” лавренєвського оригіналу відбувається в повісті Грімберг за рахунок проблематизації поняття сексуальності, а радше – гетеросексуальності як тотального й тоталітарного концепту, “реконструкція” його натомість стосується саме гендерної інверсії.

Озвучимо два опорні пункти цього обертання: гендерне заступає класове, (гомо)сексуальне заступає гендерне.

Культурна розбіжність між Марюткою й Говорухою-Отроком репрезентується виключно в категоріях класового й культурного як зумовленого класовою розбіжністю. Одна з перших реплік поручика в “Сорок першому”, адресована Євсюкову: “Не зрозумієш. Різниця культур. У тебе тіло пригнічує дух, а у мене дух володіє тілом” [8, 347]; одне з останніх міркувань цього персонажа: “Раз культура проти культури, то тут вже до кінця” [8, 380]. Ці висловлювання утворюють орнамент, у якому спроба порозуміння між представниками двох культур перетворюється на тотальну “неперекладанність” класово-культурного коду, зумовленого вихованням і рівнем освіти, і неможливість кінцевого порозуміння усвідомлюється обома сторонами конфлікту. На “не зрозумієш” поручика припадає аналогічне “не збагнеш ти” Марютки (героїня Лавреньова звертається до коханого: “Не збагнеш ти. Кров у тебе панська, слизька” [8, 350]). Умов для дешифрації культурного коду позірно немає: загальна пам’ять (за термінологією Ю.Лотмана) відсутня як така; спроба “напрацювати” спільну культурну базу – Лавреньовський поручик розповідає Марютці історію Робінзона Крузо – завершується невдачею; первісною лінією стратифікації (якою за традицією є гендер) залишається клас – ригідне утворення, що поступається своєю “владою” винятково в екстремальних умовах.

При формальному збереженні конфлікту культурна розбіжність між Андрюхою та білогвардійським поручиком у “14” Грімберг зумовлена не так різницею між вихованням і життєвим досвідом (тобто культурним кодом), як розбіжностями гендерного й сексуального сценарію. Функцію первісного розподілу перебирає на себе гендер, а “зміщення” гендерного сценарію, що на ньому наполягає Грімберг, дозволяє знайти спільну категорію ідентифікації Андрюхи й поручика. Далекі нею стає гомосексуальне. Відомо, що здебільшого сексуальною активністю прислугуються для означення певної суспільної чи особистісної проблеми, до якої суто секс має вельми опосередкований стосунок; між іншим, ослаблення гендерної поляризації не випадково пов’язують з емансипацією сексуальності й нормалізацією гомосексуальності. Згрубша кажучи, ключем до “культурного коду” між Андрюхою і Говорухою-Отроком постає протидія риториці фобій (Інший потребує опіки, він є загрозою для самого себе, він буває агресивний і потребує спеціального до себе ставлення) і пов’язаний із цією протидією шокінг. “Неофіційна” сексуальність Андрюхи – це спосіб вивільнення персонажа з “офіційної” владної ролі. Він, маючи повну владу над полоненим, позбавляється її, приймаючи на себе сексуально підлеглу позицію. Офіційному дискурсу класової нетерпимості до ворога протиставлено дискурс приватної сексуальності. У такий спосіб відмінність розбіжності (тут: альтернатива, яка порушує цілісність норми) компенсується жорстко структурованою єдиною нормою культури. Лавреньовські мінімалістські конструкції (і протиставлений їм “кузмінський текст” Грімберг), які наслідують/стилізують Грімберг, формально репрезентують у “14” структуру “норми”, натомість акцентують недоречність міркувань у художньому творі про норму як таку.

За послідовним задумом авторки, еротичні сцени, сексуальні й гомосексуальні мотиви постають у “14” певним механізмом вивільнення. Наразі тут не йдеться про традиційну для “інверсованих” текстів поетизацію чи демонізацію гомосексуальності. Показово, що вперше натяк на можливість такого повороту класичного сюжету пов’язаний із комічним моментом: поручик згадує про яхту, яку мав за мирного життя; у лавреньовському оригіналі яхта називалася “Нелі” на честь сестри героя; у Грімберг яхта має назву Базель на честь близького друга поручика. Ідеться про реалізацію комічного в його основній

соціально-естетичній функції: бути компенсацією перед певним соціальним чи екзистенціальним страхом; серйозність ставлення до гомосексуальної проблематики, що стає часто-густо основою для риторики фобій, підмінюється Грімберг викриттям ерцаз-логіки фобій. Далєбі комічний ефект щодо гомосексуальності головних героїв “14” подвоює мотив трансгресованої сексуальності, який пов’язує Грімберг із постаттю Кузміна. Шок-репліки злягань Андрюхи й поручика заступають розлогі цитати з російського поета; це, зокрема, переводить проблему “розшарування” сексуальності у площину онтології. За діями героїв “14” постає не просто виклик офіційній доктрині (і сексуальній, і літературній): вони репрезентують гомосексуальність як умову культурної спадкоємності, а отже, й основу культурного коду. Грімберг (точніше – Говоруха-Отрок) цитує під час еротичної сцени твір Кузміна “Усамітнення напуває пристрасті” [6, 297] з циклу “Панорама з виносками” (зб. “Форель розбиває лід”), змінюючи ім’я адресата із “Сергунька” на “Андрюха”, маркуючи в такий спосіб неавтономний характер фрагментів кузмінських віршів у “14”. “Несамостійні” вони навіть у тому випадку, коли йдеться не лише про альянзи (як у випадку з “Антиноєм”), а й про пряме цитування. “Органічний” контекст постаті Кузміна в повісті Грімберг (“А Кузмін? Кузмін – природна константа лавреньовського сюжету...” [6, 72], – завершує своє звернення до читача в післямові до “14” Грімберг) творить не лише акцентована гомосексуальність ліричного героя його поезій (вона наразі досить непослідовна), і не історична “відповідність” творів Кузміна “культурному шару” Говорухи-Отрока (Грімбергов герой цитує вірші зі збірок 1914–1920 та 1925–1928 років). Важливішим для “14” виявляється контекст (а радше надтекст) поезій Кузміна, що його продукує російська культура кінця 1990-х років. У масовій свідомості “гомосексуальні” поезії Кузміна опиняються на перехресті двох векторів: відповідають узагальненим нормам як факт визнаного поетичного канону й суперечать цінностям нормативних культурних практик. А за цими твердженнями стоїть пошук “свого” й водночас з тим прийняття “чужого”, уніфікація культурного коду і його індивідуалізація.

Якщо предметом художнього дослідження стає сексуальність, то має бути певна похідна сексуальність, що модифікується. Саме це твердження і ставить під сумнів Грімберг, інверсуючи конфлікт “Сорок першого” у площину “відкриття” (coming up) гомосексуальності. Розриваючи репрезентовану Лавреньовим гетеросексуальну позицію тіло–бажання–роль (адже Марютка “набуває” жіночності через реалізацію нормативних форм жіночої сексуальності), Грімберг створює умови для художніх репрезентацій, у яких людина – ні чоловік, ні жінка. “Коли секс присутній у всьому, – пише Жан Бодріяр, – втрачається імунітет, затираються статеві розбіжності і тим самим зникає сама сексуальність” [3, 18]. Перехід сексуальності в метафору статі, а далі – у площину культурного коду й демонструють інверсивні стратегії “14”, відтворюючи в певній збитковості знаки гендеру та знаки сексуальності. Засобами пародії, як відомо, є не зміна “великих” тем на теми “малі” чи з(а)міщення відповідних до “висоти” тематики стилістичних елементів. Нейтральних елементів у просторі художнього твору не буває; тим більше, коли йдеться про твір “класичний”, визнано канонічний: його структурні елементи виступають не лише носієм інформації естетичної, а й – а то й насамперед – ідеологічної. Про це, зокрема, говорить Нортроп Фрай, стверджуючи: вірші можна писати, тільки виходячи з інших віршів, романи – виходячи з інших романів [16, 97]. Переписуючи класичний твір, змінюючи будь який фрагмент, момент, мотив, характер і специфіку оцінки, сучасний автор змінює всю систему (через включення знаків іншої системи). З одного боку, цей процес підкреслює умовність “класики”, з другого – просто руйнує її як

систему. Політизація сексуальності – той привнесений жіночими прозаїками у класичний твір елемент, що знищує узвичаєний порядок. Пародія (як зміна знаків системи на знаки іншої системи), пародійність (як комічна інверсія) є механізмом деконструкції настільки, наскільки адекватно розв’язує проблему співвідношення аргументів, виявлених у поняттях (фа)логоцентризму, зі спробами уникнути “тиску” системи (фа)логоцентризму як такої.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. Георгий // Мифы народов мира: Энциклопедия: У 2 т. / Под ред. С.А.Токарева. – М., 1991. – Т. 1. – С. 273–275.*
2. *Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. – 1918. – СПб., 1919. – Т.23. – Кн.1. – С. 225–245.*
3. *Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М., 2000. – 257 с.*
4. *Гримберг Ф. Четырнадцать // Риск: Альманах. – Вып. 4. – М., 2002. – С. 58–72.*
5. *Жеребкина И. “Прочти мое желание...”: Постмодернизм, психоанализ, феминизм. – М., 2000. – 256 с.*
6. *Кузмин М. Избранные произведения. – Ленинград, 1990. – 576 с.*
7. *Курицын В. Феминизма // Искусство против географии. – СПб., 2000. – С. 128–130.*
8. *Лавренев Б. Сорок первый // Собр. соч.: У 6 т. – М., 1963. – Т.1. – С. 331–382.*
9. *Лоуренс Д. Порнография и непристойности // Иностранная литература. – 1989. – № 5. – С. 232–240.*
10. *Мой Т. Сексуальная/текстуальная политики. – М., 2004. – 240 с.*
11. *Мукашевский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – 606 с.*
12. *Снівак Г. Чи може підпорядковане промовляти // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / Під ред. М.Зубрицької. – Львів, 1998. – С. 714–718.*
13. *Темкина А., Роткирх А. Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России // Социологические исследования. – 2002. – № 11. – С. 4–15.*
14. *Трофимова Е. Еще раз о “Гадюка” Алексея Толстого // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 70–80.*
15. *Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – СПб.-М., 1997. – 318 с.*
16. *Frye N. Anatomy of criticism. – Princeton, 1957. – 383 p.*
17. *Liljeström M. Emanciperode till rnderordning: Det Sovjetiska köns-systemets uppkomst och diskursiva reproduktion. – Turku, 1995. – 485 p.*

Марта Варикаша

ГОМОЕРОТИЧНА СУБ’ЄКТИВНІСТЬ У ДІАРІУШІ В.ГОМБРОВИЧА

У статті розглядається вияв свідомого і несвідомого в щоденнику польського письменника В.Гомбровича. Психоаналітична інтерпретація діаріуша, яка розкрила схильність письменника до об’єкто-гомеротичності, дозволяє глибше зрозуміти мотиви його творчості, пов’язані з тілесністю, зокрема сексуальністю.

Ключові слова: психоаналіз, сексуальність, гомеротичність, наратор, я-персонаж, queer-ідентичність, жанр щоденника.

Marta Varykasha. Homoerotic subjectivity in Witold Gombrowich's diary

The article deals with emanations of consciousness and subconsciousness in V.Gombrowich's diary. The psychoanalytical interpretation of the Polish writer's diary reveals his predisposition to object homoeroticism and permits a deeper insight into Gombrowich's notion of body and sexuality, both being the foundations of his literary works.

Key words: psychoanalysis, sexuality, homoeroticism, narrator, subjectivity, queer-identity, diary.

Дискусії навколо проблем самоідентифікації спонукали до появи queer-теорії. “Queer” – це конструкція ідентичності, протиставлена традиційній гендерній