

Ганна Улюра

УДК 821.161.1-3.09:111.852

ІНША-З-НАС: ДВІЙНИЦТВО – СЕСТРИНСТВО-СУПЕРНИЦТВО В СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ

У статті на матеріалі сучасної російської літератури аналізується система стосунків – соціальних і психологічних – між жінками відповідно до проекту жіночої символізації в культурі. Ототожнення з іншою жінкою – добровільне, але безальтернативне посестринство – постає в їхніх творах як своєрідний діалогізм жіночої ідентичності: скерована назовні самість героїнь жіночої прози означає власні межі через визначення кордонів іншої жінки; ідентичність героїні залежить від “сестри”, що є константним носієм формотворчого Іншого, щодо котрого та первісно іншована та тотожна.

Ключові слова: жіноча проза, російська література, двійник, постмодернізм, Інший.

Hanna Uliura. The Other of Us: Doubles–Sisterhood–Competition in modern woman’s prose

Based on the material of modern Russian women’s prose the paper analyzes the system of social and psychological relations between women in accordance with the project of women’s symbolization in culture. The identification with the other woman, being voluntary but choiceless sworn sisterhood, appears in women’s texts as a specific dialogism of female identity: outward directed self of the main heroines marks its borders defining the borders of the other woman: the heroine’s identity depends on the “sister” as on the constant bearer of form-creating Other, with whom she is initially separated and identical.

Key words: woman’s prose, Russian literature, doubles, postmodernism, the Other.

Основою міркувань про жінок як про гомогенну спільноту стає уявлення про індивідуальний досвід і досвід тотожності як про певні амбівалентні стосунки конкуренції та діалогу, у котрих і конкурентність, і діалогічність постають елементами, що їх відкинути не можна, але можна відрефлексувати.

Одним з інструментів подібного осмислення є концепція, яка належить Люс Ірігарей, зветься “генеалогія жінок” [18] і має на меті рефлексію жіночого в культурі в інший спосіб, ніж у термінах фалогоцентризму. Коротко: вичленувавши з культурного потоку практики, співвідносні з генеалогією жінок, слід репрезентувати жінку як Іншу, акцентуючи при цьому не її відмінність від чоловіка, а її відмінність від конотації іншування взагалі (радикально розбіжності, не співвідносної з дискурсом рівності). Розбіжність між жінкою та Іншою жінкою, наполягає Ірігарей, не містить уявлення про дистанцію.

Головна “робоча метафора” Ірігарей тут – *спекулум*, гінекологічне дзеркальце: увігнуте дзеркало, у якому те, що відбивається, здається перевернутим, але

водночас воно є лінзою, здатною концентрувати світ, щоб освітити “темряву жіночого континенту”. Цей інструмент, що проникає, досліджуючи, у жінку, а сам є порожниною, подібною до тієї, яку досліджує, означає в концепції Ірігарей здатність об’єктивувати, імітуючи свій об’єкт [19]. У нашому суспільстві, – спостерігає дослідниця, – жінка не може насолодитися саморепрезентацією, повсякчас відчуває на собі вплив тотальної *hom(m)osexualite* – чоловічого бажання Того-Самого. Звідси постійне, базове відчуття жінкою власної ідентичності як фрагментарної.

Саме з генеалогією жінок пов’язує Ірігарей ідею специфічної жіночої мови, яка виникає спонтанно, коли жінки говорять одна до одної, і зникає за чоловічого втручання. Вона є знаком позитивних самодостатніх стосунків між жінками, коли одна з них позбавлена спілкування з іншою та переживає сум... Жінка, позбавлена спілкування із собою подібною, переживає сум, який не має жодної можливості – за відсутності адекватного культурного коду – розпізнати. “Винайдення” цього коду є початком альтернативної жіночої символічної системи.

Якщо буття-жінкою репрезентується жіночою прозою як онтологічна передумова суб’єктивності, то відрефлексоване буття-жінкою-поруч-з-іншою-жінкою узалежнює означену суб’єктивність від Іншої (на відміну від потрактування жіночої суб’єктивності як залежної від постаті батька). У такий спосіб, зокрема, жінка, до якої звертаються сучасні авторки, не є повністю поглинутою патріархатом – ні в негативній, ні в позитивній перспективі: вона не відкидає й не сприймає його приписів. Напевне, тут слід згадати, що Ненсі Чодоров схарактеризувала “горизонтальні” стосунки між жінками як спосіб протистояти патріархатному контролю та, за аналогією, спробу виключити з поля культури (материнсько-дочірні) відносини, у яких одній із них “дозволено” любити іншу та ідентифікуватися з нею [14].

Жіноча спільнота у феміній альтернативі репрезентується як комплекс умов, за яких жінки створюють нову цінність. Прикметно, у такому випадку маємо справу з общиною *не* за вибором. “Горизонтальна” жіноча спільнота різниться від “подвоєння”, яке описує та ж Ірігарей на прикладі стосунків “мати-дочка” доєдпової родини [17; 18], різниться принципово на символічному рівні так само, як і на семантичному.

Жінка, що прагне у спілкуванні з Такою-Самою створити осібну символічну систему, безперечно, долучається до процесів імітації маскулітного уявлення про себе. Проте стосуючись процесів пам’яті (для генеалогії жінок вони головують як метод моделювання), вони є імітацією імітації, мімікрією у квадраті. Спостерігаємо: відтворюючи нав’язану імітацію, героїні сучасної жіночої прози максимально ослаблюють ефект фалогоцентричної уяви щодо жіночності, максимально – почасти гротескно – його підсилюючи. Це стосується, зокрема, широко представленого в жіночій прозі мотиву двійництва (і сестринства як його “підвиду”).

На реалізацію формули двійництва в межах “кодексів сестринства” орієнтовано оповідання Ольги Славнікової “Сестри Черепанови” (за авторським визначенням – “достовірна фантастика”).

Твір переповідає пригоду мешканців загубленого в болотах села Медянка. Двоє з них – Текла та Марія – виявляються нащадками легендарних учених-самоучок Черепанових і за прикладом пращурів будують паровоз, який працює на єдиній доступній у Медянці сировині – самогоні. Так налагоджується сполучення села з районним центром: діти відвідують школу, жінки торгують на базарах і ходять у кіно, чоловіки покинули пити та будують на селі башти. Ренесанс села закінчується втручанням влади: паровоз на самогоні оголошений поза законом і знищений. Село повернулося до попереднього стану, але сестри не зневірилися – нині вони будують літак.

Жана Галієва пише: “Для авторки, яку часто звинувачували у холодності до власних малопривабливих героїв, поява таких чарівних персонажів як Текла та Марія Черепанови, – серйозний крок (...). Уперше сильна жінка Славнікової виявляється позитивним героєм, який скеровує свою силу не на власне благо, а на зміни у самій реальності” [4, 132; див.: 9]. Позитивна програма оповідання, про яку говорить критик, стає можливою завдяки принципам абсурду, пов’язаним із подвоєнням. Текла та Марія є не лише двійниками щодо одна одної відповідно до контексту сестринства, вони водночас дублюють і розвивають модель братерства. Героїні є нащадками братів Черепанових, а ті (про що повідомляє наратор) братами не були, але – батьком і сином. Двійництво Текли та Марії постає, отже, як тимчасове (див.: відкритий фінал оповідання) примирення протилежностей (див.: підміна концепту “братерство” ігровими стратегіями сестринства), що тяжіє до повного нерозрізнення.

Уже перша поява сестер у творі Славнікової надає їхньому двійництву відтінок літературно-міфологічного сюжетного архетипу: їхня зовнішність порівнюється то з молодою картоплиною, то з прикрасами на новорічній ялинці – у такий спосіб актуалізовані маркери “позитивного” ментально-національного коду. Їхня померла мати натомість у цьому описі є фігурою гранично чужорідною – печальним кенгуру, а батько – той і зовсім є “у родині істотою майже міфічною” [11, 232]. Відповідальність за своє “виробництво” покладена виключно на самих сестер, така презентація жіночого двійництва – своєрідний акт автореференції.

Як годиться таким двійникам (близьким позірно до романтичної типізації), сестри Черепанови різняться за однією ознакою – за репрезентаціями гендерних сценаріїв. Старша Текла незаміжня: після смерті батьків вона опікувалася молодшими дітьми, так і не вийшла заміж. Молодша Марія має чоловіка-п’яницю, двох синів, а наприкінці твору – новонароджену дочку. У сестер є сини та брати, але “від усіх чоловіків Черепанових у хаті залишився узагальнений образ: маленький і темний, дрібно написаний маслом портрет, що висів у залі” [11, 233] (згодом журналісти виявлять: це зображення винахідника Мирона Черепанова). Єдиний наявний чоловік в цих обставинах (відповідно до риторики маскулінного в тому числі) – старша сестра Черепанова: “Носила чоловічий кожух, чоловічу кролячу шапку і заплітала могутні іржаві коси, міцні, мов корабельний канат” [11, 240].

Там, де Текла керується моделлю піклування, Марія схарактеризована однозначно: “трішки юродива” [11, 239] (зрештою, викриття рятівного паровозу стається через недоречний сміх Марії під час спілкування з районним керівництвом). Маємо справу з жіночою версією двійника як співіснування героя та трикстера, що його репрезентації зазвичай супроводжують концепт “братерство”. Тут важливо: в оповіданні Славнікової з’являється ще одна пара двійників, яка коректує щодо сестер альянс “герой–трикстер” як моделі протистояння космосу та хаосу. У селі проживають однолітки та колишні однокласники Текли – брати-близнюки, точніше один із них: “Хтось із братів Колесникових – Славка або Сєвка. Котрий із двох – за порожнім обличчям із беззубим ротом, схожим на провислий карман із дірою, сказати було неможна, але саме через цю нерозрізненість – звідкись ставало ясно, що один з братів помер” [11, 247]. Говорячи про розбіжність, Славнікова говорить про тотожність: порядок розбіжності щодо сестер Черепанових реалізується виключно у площині символічного обміну (насамперед обміну знаків).

Двійництво щодо генеалогії жінок зазвичай і є таким двійництвом, яке бачимо в історії Славнікової. З одного боку, це мінімальна структура “Я–Інший”, отож пряма фіксація розбіжності та тотожності, що концентрується на взаєминах Я та Іншого. З другого, сестри-двійники є першоелементом певного коду,

який не надається до реконструкції без “залишку” очуднення. У другому випадку фіксуємо роботу іронії, скеровану на ідею чоловічого братерства або жінки як об’єкта чоловічого бажання. Іронічний код постає тут експліцитним цитуванням риторики братерства відповідно до тих його – коду – ресурсів, що їх описував Ролан Барт: “[Іронічний код] завжди щось афішує і тим самим руйнує полівалентність, яку очікують від дискурсу, побудованого за принципом цитування” [1, 65].

Одна з позицій, на яку варто звернути увагу, говорячи про двійництво щодо генеалогії жінок – це твердження, що жіноча спільнота завжди є недиференційованою (її дочка має зректися в пошуках постаті батька). Коли теоретики гендера говорять про взаємодію жінок, то в останню чергу йдеться при цьому про широку жіночу спільноту [15; 16]. Жінки взаємодіють між собою лишень за дуалістичною схемою “Я–Ти” (цієї версії дотримуються, скажімо, Хелен Сіксу та Монік Віттіг, які беруть за взірць стосунки матері та дочки та лесбійський союз відповідно). Між тим Торіль Мой добачає в такому підході неспроможність дослідниць “виразити не-Уявне, триангулярну структуру бажання, типову для суспільних відносин” [8, 155].

Означений Мой метод стає способом типізації в оповіданні Юлії Кісіної “Прості бажання”. Ця історія почасти відтворює жанр страдництва. Композиція оповідання про страдництво включає важливий для “Простих бажань” мотив: від героїні вимагають жертви для поганського бога та карають за відмову. Роль чудесного/дива тут виконує фотографія, яка дозволяє проникнути за межі реального, побачити невидиме. Щодо прози Кісіної, зрештою, завжди йдеться про оповідування, що потребує використання “готових” метафор.

Героїня оповідання Юлія – жінка-фотограф, вона наділена здатністю вбивати у процесі фотографування. Фотографуючи молодих лондонських жінок, вона мстить їм за втрату власної молодості; у цю мить вона відчуває “спрагле тваринне задоволення” [6, 159]. Нездатність жертви бачити те, що бачить кат-Юлія, провокує над-жорстокість цих фотовбивств (серія фото зветься “Позбавлення краси”). Після сеансу з черговою моделькою фотограф помічає, як риси її обличчя витончуються, перебираючи на себе красу вбитих фотокамерою жінок.

“Прості бажання” (формально вони є сповіддю Юлії) наголошують дві тези, розкриттю та взаємодії яких присвячено відповідно перший і другий розділ твору: “Сфотографувати – значить вбити (...). Я могла позбавляти за допомогою клацання мого фотоапарата будь-яких людських характеристик” [6, 159] і “Життєвий досвід вимірюється, на жаль, не переліком того, що відбулося, а здатністю до переживання, точніше, здатністю пережити в тому числі і те, що не має місця” [6, 173]. Юлія засвоює чужий досвід так само, як привласнює молодість і красу її фотокамера. Зіставивши “Прості бажання” із “Camera lucida” Ролана Барта, Любов Бугаєва зазначає, що катарсис, у якому Барт фотографії відмовляє, у Кісіної відбувається: фотокамера її героїні не так вбиває, як оживляє моделі, змушуючи їх страждати. Саме тому фрагментарний непрямий погляд, опосередкований фотокамерою, дозволяє Юлії присвоїти чужу індивідуальність [2; 3].

Наслідуючи “фотографічну” логіку, смерть у “Простих бажаннях” дублює завершеність і досконалість фотознімка та водночас конкурує з ним. Скажімо, в тексті з’являється кілька жінок-моделей: вимарена оповідачкою Вірочка, цілком реальна мас-медійна “зірка” Богиня, студентка Агата, що героїня називає її своїм другим тілом (її смертю, яку не встигла сфотографувати Юлія, закінчується оповідання), дівчинка-самогубця Мелані. Останні дві вислизують із-під влади фотокамери Юлії, переходячи в режим “неметафоричної” добровільної смерті: “Агата була мертвою і вбив її, як це не дивно, Інфанте Рушанський, людина,

давно, за суттю, мертва, нікому не потрібна, що раптом винирнула з небуття для того, щоб позбавити мене непосильної ноші і ще раз довести мені, що, на жаль, життя незворотне” [6, 185]. Серійність (фото)мистецтва набуває в такому контексті значень, близьких до виробництва смерті і є тут знаком реальності, який серійно відтворює сам себе. Власне, помирання у “Простих бажаннях” – це навіть не подія, це міф, що його заздалегідь переживають всі герої твору, аби набути ідентичність – *конфліктно симетричну* щодо “чужого” життєвого досвіду.

Зафіксувавши подібну репрезентацію “горизонтальних” стосунків у жіночій прозі, можна побачити (за аналогією до наведеного коментаря Мой), як формулюється таке собі доручення за Іншого-з-Нас, з яким співвідноситься нечіткий образ Ми. У такий спосіб уявлення про спільноту (про Ми) є таким, що чинить супротив всьому субстанціональному й за рахунок цього все більше розсуває свої кордони.

“Зворотний бік” такого умовиводу щодо сучасної жіночої прози стосується жіночого досвіду, котрий постає як щось дане та індивідуальне (гранично особисте), а не соціокультурне. Почасти це призводить до ігнорування специфічної конкуренції у стосунках жінок. Такою, наприклад, є специфіка “неісторичного” підходу сучасної жіночої прози: якщо кодекси сестринства означені тут на ґрунті особистих намірів чи бажань, то й конфлікт між жінками є можливим лише на психологічному рівні. Досвід жіночої спільноти відтак реконструюється в літературних практиках як сума знань і намірів кожного “індивідуального” суб’єкта; генеалогія жінок між тим постає як активізована, протиставлена узагальненню пам’ять. Цінність досвіду, що відрізняє одну жінку від іншої, закріплюється за символічним порядком, у якому реалізується Інша-з-Іншого та Інша-з-такого-Самого (цими влучними категоріями послуговується Ірігарей для репрезентації фемінної альтернативи).

Три відповідні приклади – орієнтована на техніку жіночого письма проза Ірини Полянської, Ніни Горланової та Олени Чижової.

Полянська в оповіданні “Прасочка і морозиво” розгортає звичний для її творчості сюжет про розлучення батьків, але на цей раз він відбувається в координатах сестринських стосунків. Розповідачка та її сестра Рита (хто з них старша, хто молодша – невідомо; суттєво, що згадки про це у творі немає) рятуються від гучних і довгих сварок батьків втечами: буквальними – вони гуляють маленьким містечком разом із бабою, або символічним – Рита глибоко та хворобливо засинає.

Цю звичку Рита набула після пригоди з ляльковою прасочкою. Дорогий подарунок їй привіз із Москви батько; дівчина передарувала іграшку подружці, щоб здобути авторитет у дворовій компанії; батько влаштував жорсткий допит, Рита була налякана уже чеканням цієї розмови й протидіяти батькові неспроможна; розповідачка вперше в житті збрехала, що іграшку позичено, і тим владнала конфлікт. Цей момент став переламним не лише у стосунках дівчат з батьком, але між сестрами також відбулися зміни: “Прасочка прокотиться вздовж всього Ритино життя, вичавивши з моєї сестри її обачність і кмітливність, скільки б її доля не розмотувала свій сувій, на ньому все одно можна побачити слід прасочки, і в подальшому, перейнявши хвалену життєву мудрість у Рити, я нічим не зможу їй зарадити. Прасочка зробила свою залізну справу” [10, 23].

Під час однієї зі сварок Рита із сестрою та бабою гуляють парком і бачать ятку з морозивом. Прагнучи солодощів, родички просять розповідачку позичити їм гроші (лише вона з трьох має їх при собі). “Вони дивилися на мене, начебто заздалегідь облизуючись. Я щільніше притисла до дна кишені мої грошики, щоб вони раптом не вивільнилися і не пішли від мене, як і щойно отримана життєва мудрість, у той день я не купила їм морозива” [10, 25], – таким є фінал історії.

У цьому сюжеті “прасочка” та “морозиво” на парадигмальному рівні закріплюють уявлення про глобалізуючу дихотомію “батьківського” *закону* та *правил* гри, пов’язаної з кодексами сестринства. Ворожість жінки до іншої жінки постає, зокрема, як спроба трансгресувати через імітацію “неіснуючий” (для надситуативності жіночої спільноти) закон. Закони, які невідомі, не різняться один від одного – такі головне послання та висновок “Прасочки і морозива”: вони є не способом пізнання Блага, а імітацією Блага в певній визначеній ситуації. Принагідно відмова розповідачки купувати морозиво для сестри суголосна летаргічному сну Рити – в основу обох актів покладено тілесний жест. Змодельовані ситуації є казусом, коли взаємини між суб’єктами чітко не встановлені (за відсутності Закону як Блага), і можливо лише ствердження просторових кордонів тіла, порушення яких відчувається та репрезентується як спільно пережита травма.

Герої “Філологічного амуру” Горланової живуть гуртожитським життям і такими саме усупільненими любовними стосунками. Колектив (так наче іронічно іменує себе група дівчат із філологічного факультету) є одним із героїв твору. Колектив визначає, хто в кого закоханий, хто з ким одружується. Дія повісті триває з другого курсу філфаку, коли дівчата з Колективу Фая-Мая закохуються у фізиків із “паралелі” Сонечка та Шпака, і до того, як головна героїня повісті, уже майже тридцятирічна Алла, переживши важкий роман зі Шпаком, вийшовши заміж за іншого та народивши тому двох дітей, відмовляється від ілюзій із цією давнішньою любовною пригодою пов’язаними.

Дорослішання героїні пов’язано зі змінами простору: вона живе в тих самих кімнатах гуртожитку, але ставлення до “романтики” суспільного проживання в неї відчутно змінюється. Якщо відокремлення від Колективу відбувається болісно та вартує їй невдалих стосунків зі Шпаком, то відчуження “наступного” жіночого світу – нова кімната з новими сусідками, аспірантками-славівками, що кличуть її “нареченої по-польськи” (старою дівкою), – не потребує майже ніяких зусиль і відбувається автоматично. Так і романтична вечерея на початку стосунків зі Шпаком викликає замилювання Алли: у технічному гуртожитку відсутній холодильник, але хлопець пригощає її окрошкою (йому колись почулось, що вона її любить), “значить, все довелося діставати в один день: цибулю, м’ясо, картоплю, квас, сметану, яйця, свіжі огірки і навіть – редиску!” [5, 35]. А десять років по тому уже у спілкуванні з іншим чоловіком, якому вона народила дітей, невлаштований побут гуртожитку провокує тривалу депресію героїні.

Але починається все з жіночої кімнати гуманітарного гуртожитку, де мешкають разом із головною героїнею три дівчини – Алла та Лана, Ліда та Ліза. Співзвуччя жіночих імен тут вказує не так на близький зв’язок дівчат, як на їхню взаємозамінність. Оповідачка, описуючи цілком неподібних одна до одної зовнішньо молодих жінок, підсумовує: а схожість між ними таки є. Так і після розриву головної героїні зі Шпаком місце Алли в цьому романтичному союзі Колектив пропонує посісти Лані, це не викликає ні в кого заперечень, окрім Алли, ясно. Її тривалі, майже патологічні, з погляду співмешканок, еротичні стосунки з чужинцем-“технарем” виокремлюють її з “алітераційного” жіночого колективу. До прикладу, дівчина повертається з першого побачення зі Шпаком: “Алла несміливо постукала у власну кімнату (!)” [5, 29]; чи плести обіцяного хлопцю светра їй доводиться подалі від сусідок, у коридорі гуртожитку. Проте інакшість Алли як, скажімо так, інакшість самоті залишається міцно вплетеною в колективне “жіноче” життя.

Загострюється питання, звідки виникає ця сила єднання. Завдяки чому окремі індивіди, які, безперечно, впевнені у своєму власному бутті та формально пов’язані випадковим розподілом дефіцитного та дефектного радянського житла, перетворюються на спільноту, мотивуються як Ціле? Горланова

розв'язує проблему гомогенності жіночої групи через спільність інтересів, спільність статі та спільність об'єкта бажання співмешканок.

Інакше відповідає на це питання Чижова. Головна героїня її “Злочинниці” (у першій редакції “Напівкровка”) – Марія Арго – мешкає з родиною у квартирі, де живе ще одна сім'я – мати та дочка, Єфросинія Захарівна та Парасковія Матвіївна, Фроська й Панька. Взаємини єврейки Марії, яка приховує своє походження заради успішної кар'єри (художній час роману – брежневський застій), із сусідками-антисемітками – одна із сюжетних ліній роману, не головна щодо інтриги чи динаміки твору, але помітно символічно навантажена.

Ігор Кон спостерігав: “Побутова скупченість занижує чутливість людей до стимулів, які з надзвичайних стають повсякденними, незалежними від будь-якої ідеології” [7, 299]. Дослідник мав на увазі гомофобію у проблемному контексті сексуальності. Але про ті самі тенденції “скупченості” йдеться й щодо побутового антисемітизму. Зокрема, тієї його версії, яку оприявнюють старі сусідки зі “Злочинниці”. Втім, і реакції Марії в цій *взаємодії об'єктів* (що ними, зрештою, є всі соціальні фобії в художньому світі Чижової) переступають межі первісно заявленої в романі проблеми протистояння особистості та системи.

Старожили в комунальній квартирі – не родина Марії, а ті двоє: “У ті часи, коли сусідки ще розмовляли з мамою, Панька розповіла, що їм з матір'ю дали ордер у цей під'їзд: на будь-яку вільну кімнату, кербуд так і сказав – ідіть, вибирайте. Вільних кімнат було багато, але “ця – хоч і маленька, а схожа на нашу, колишню...” (...). Підсліпувату сусідську кімнату, що єдиним віконцем виходила у другий двір, Йосип [кузен Марії. – Г. У.] величав людською, за що Маша, прискаючи, дражнила його графом” [12; 17, 16]. Довго родина Арго із сусідками співіснувала мирно, але років зо п'ять до актуального художнього часу сталася перша сварка, яка призвела відтак до тривалих комунальних війн. Антоніна побачила, як Панька миє унітаз водою, котрою щойно вимила підлогу в коридорі, і раптово – неочікувано для всіх – робить їй різке зауваження. У відповідь Панька кидає одне слово, яке глибоко вражає Марію: “Вона цілилася в маму, але, відскочив, воно хльоснуло Машу по очах, увірвалося в голову, як скалок” [12, 17]; слово це в романі не озвучене, але очевидне: “жидівка”. Антоніна Іванівна свариться виключно з Панькою, Фроська залишається поза “бойових дій”, адже дуже хвора, а батька Марії у сварки не втягують: Панька Михайла Шендеровича відчутно боїться – її лякає і його соціальний статус, і гендерний, і, власне, етнічність, яка стала причиною сварки.

Кілька комунальних сутичок із сусідками випадає “персонально” Маші. Відразу по смерті Фроськи Марія спотворює сусідчин старий кухонний стіл, що стояв тут ще за попередніх пожилеців-німців. Того ж дня, зауваживши на постільній білизні сусідок, що сохла у ванній, чужі вензелі (висока R поруч із маленькою r), і збагнувши, що й ця річ перейшла до Паньки та Фроськи “у спадок” від занпащеної німецької родини, юнка вирізує вензелі, ховає їх до свого столу, а білизну викидає на смітник. Під час похорону Фроськи (відбулася кремація, яка наводить Машу на думку про концтабори та Голокост) Марія раптово розуміє, що мати, яка допомагала організовувати поховання, забула про квіти. У смітнику вона знаходить білі гвоздики – вони й прикрасять домовину сусідки. Того ж дня Марія стає свідком вечірньої молитви Паньки: вона підглядає за сусідкою у шпарину: “Панька шепотіла про те, що залишилася доживати серед жидів, які чекають на її смерть, тому що тільки смерть віддасть їм третю кімнату, на котру вони заздряться, загребуці. Вона говорила, що жиди покрали її простирадла, але їм раду не даси, а дівча-жидівка замислила підсипати отруту” [12, 47]. Підглядаючи за молитвами антисемітки, дівчина зауважує, що всі меблі в сусідській кімнаті також чужі, як і спотворені нею кухонний стіл і простирадла.

Останнє зіткнення Марії з Панькою відбувається уже після смерті старої. Після кремації Паньки Маша викрадає її попіл і прах Фроськи, який дочка так і не поховала. Керується дівчина виключно помстою: “Панькин бог, що слухає про жидів, треба думати, уже заждався. Не діждеться” [13, 51]. У фіналі роману “злочинниця” потай ховає сусідок на старому єврейському кладовищі: “Розтягнувши зав’язки, Маша зазирнула до мішку. Попіл сирів жалюгідною купкою. “Ніколи, більше ніколи не воскреснуть...”. Смертельне щастя, якого не знала раніше, рвалося з глибини. Вона підняла відро, заплющила очі і розмахнулася. Щось зайнялося, спалахнуло, здригнулося під ногами. Світ вдарив по очах” [13, 118].

Якщо розглядати дії Марії як складові ритуалу Чужого – а такими в контексті “Злочинниці” вони і є, – то оприявниться максима, котрою всі вони скеровані: небажаний гість обдаровується для того, щоб він якнайскоріше пішов. Перед нами, власне, конкретна реалізація “протоколу” гостинності як принципу безоплатного дару. Марія та Панька перебувають у безкінечному циклі “дарування” – буквальному обмінові. Перебувають не просто як реальні жінки, що живуть під одним дахом і, попри бажання, мають спільний побут. Їхні стосунки сягають історичної пам’яті, у якій Маша перебирає на себе екстремальний досвід міноритизації. Обмін (речами передусім – цей варіант у своїй наочності зрозуміло приваблює авторку “Злочинниці”) стає тут частиною ординарного досвіду Чужого: він потрібний, щоб зберегти порядок, що існує. І не лише порядок стосунків, а й порядок утворення смислів: не випадково таємничими німецькими вензелями беззаконно володіє росіянка Панька, а на правах повернення власності – єврейка Марія. Але важливіше, що цілеспрямований і непереривний обмін є саме тим фактором, який потрібний для утворення спільноти. Дивні, асоціальні, неетичні акції Марії (вони жахають часом її саму) так чи інакше підтверджують її єдність із родиною старих антисеміток (зрештою, вони всі є, за Чижовою, жертвами системи).

Те, що Марія потай ховає сусідок на єврейському кладовищі, є безоплатним даром, який мусить перервати ланцюг обміну, отож перервати союз “жертва–переслідувач” (а ці ролі в “Злочинниці”, очевидно, рівнозначні та зворотні). Безоплатний дар не дозволяє утворитися будь-якій спільності, він руйнує культурний порядок обміну, позаяк не потребує відплати/віддяки. Місце стосунків, побудованих на обміні, посідає *вільна гра* безоплатного дарування, яка, зрештою, не має передбачуваних результатів. Марія “дарує” померлим антисеміткам своїх знищених єврейських предків – але й ті, й інші мають відтак забути. Це є спосіб “напівкровки-злочинниці” Чижової заявити про себе як про Чужу в системі генеалогії жінок.

Протагоністка сучасної жіночої прози визнає свої межі (і йдеться тут не так про ідентичність, як про тотожність) завдяки визнанню меж іншої жінки. Зокрема, при такому підході актуалізується та особливість жіночого тексту, яку підмітила ще феміністська критика другої хвилі. Схвалення іншої свідомості відбувається в жіночому творі не як означення розбіжностей, а як обґрунтування ідентичності через стосунки з обраними іншими – рефлексія іншої жінки легітимізує право авторки/героїні відкрито говорити про саму себе. Наголошеною є категорія саме *обраної Іншої*.

У такій ситуації озвичаються умови, за яких співвідношення з ідеальним Іншим постає на правах автоматизованої “процедури”: жінка в оточенні жінок залишається маргінальним об’єктом, замкненим у власній непроникненості. Невипадково, отже, сценарії двійництва, сестринства, суперництва привертають увагу сучасних жінок-прозаїків лише за наявності сильних вихідних порушень (таких, як смерть, зрада, хвороба – фізична та соціальна, заздрість, ворожість). Це корелює із провідною установкою жіночої прози, а саме: уявленням про публічний простір як про суму приватних просторів. Жіноча спільнота, за версією сучасної жіночої прози, російської зокрема, є

продуктом уявного, пов'язаного з нестабільністю (гетеро)еротичних зв'язків.

У потрактуванні сучасною прозою жіночої спільноти знаходить місце позитивне поняття тотальності без примусу, але воно містить також протиріччя між повідомленням про ідентичність окремого індивіда та жіноцтва як тотальності (тобто, як ідентичності, що переживається у неістинній формі). Цей своєрідний парадокс реалізується в тих типах репрезентації, що пов'язані з культурою, регульованою страхом/фобіями (йдеться про наочний розподіл на Ми та Вони). Маємо в такому контексті справу з наголошеними темами жіночих ревностей, конкуренції жінок-об'єктів тощо. Робота страху у відповідних наративних модусах жіночої прози створює враження: суб'єктивація протагоністок є усвідомленням жінки-об'єкта, яка належить чоловікові (я говорю про символізацію зараз).

Цей ефект пов'язаний з іронією, стосується механізмів маскараду жіночості та набуває суто мімікрійного характеру. Раціональна ідентичність, на якій у жіночих літературних практиках ґрунтується уявлення про єдність свободи та тотальності щодо жіночої спільноти, відбувається завдяки обмеженості претензій. Індивідуальне, емпіричне, відтак антиномічне – це ті механізми, з якими пов'язані процеси іншування та тотожності фемінної альтернативи.

Отже, зображуючи систему стосунків – соціальних і психологічних – між жінками відповідно до жіночої символізації в культурі, жінки-прозаїки опиняються у сфері чи не найвагоміших проблем гіноцентризму. Їхнім надзавданням стає опис фемінності в особливому різновиді її тілесного втілення та тлумачення ідентифікації жінок за допомогою особливого різновиду міжособистісних стосунків. Відтак йдеться про проблематизацію адекватності онтології жінки, тобто авторкам важить скасувати або підтвердити уявлення, відповідно до котрого жінка *незмінно* може існувати – раз, назавжди та скрізь.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р. S/Z.* – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
2. *Бугаева Л.* Русская литературная диаспора в посткоммунистическом европейском контексте // *Die Welt der Slaven.* – 2004. – XLIX. – S. 247-256.
3. *Бугаева Л. Юлия Кисина, Простые желания* // *Новая русская книга.* – 2001. – №1. – <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk7/5r.html>.
4. *Галиева Ж.* Граница между небом и землей. Ольга Славникова // *Вопросы литературы.* – 2009. – №6. – С. 127-141.
5. *Горланова Н.* Дом со всеми неудобствами. – М.: Вагриус, 2000. – 366 с.
6. *Кисина Ю.* Простые желания. – Спб.: Алетейя, 2001. – 246 с.
7. *Кон И.* Мужское тело как эротический объект // *Гендерные исследования.* – 1999. – №3. – С. 297-317.
8. *Мой Т.* Сексуальная/текстуальная политика: Феминистская литературная теория. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 240 с.
9. *Некрасова Ю.* Проблема занимательности в творческой практике Ольги Славниковой 2000-х годов («Любовь в седьмом вагоне») // *Уральский филологический вестник.* Серия: Драфт: Молодая наука. – 2014. – Вып. 4. – С. 185-193.
10. *Полянская И.* Рассказы // *Знамя.* – 2003. – №1. – С. 10-27.
11. *Славникова О.* Любовь в седьмом вагоне. – Москва: Аст; Астрель, 2008. – 285 с.
12. *Чижова Е.* Преступница // *Звезда.* – 2005. – №1. – С. 7-97.
13. *Чижова Е.* Преступница // *Звезда.* – 2005. – №2. – С. 29-119.
14. *Чодороу Н.* Воспроизводство материнства. Психоанализ и социология гендера. – М.: РОСПЭН, 2006. – 496 с.
15. *Frye M.* Some reflection on separatism and power // *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* / Ed. by M. Frye. – Trumansburg; New York: The Crossing Press, 1983. – P. 152-174.
16. *Hoagland S.* Lesbian Ethics: Toward New Value. – Palo Alto, CA: Institute for Lesbian Studies, 1988. – 349 p.
17. *Irigaray L.* Psychoanalytic Theory: Another Look // *This Sex Which Is Not One.* – New York: Cornell University Press, 1985. – P. 34-67.
18. *Irigaray L.* Speculum of the other woman. – Ithaca: Cornell University Press, 1985. – 365 p.
19. *Whitford M.* Luce Irigaray: Philosophy in the feminine. – London: Routledge, 1991. – 241 p.

Отримано 22 жовтня 2015 року

м. Куїв