

А.А. УЛЮРА
(Киев)

**«НОВЫЕ АМАЗОНКИ» КАК ТЕ(К)СТ:
ЖЕНСКОЕ И ФЕМИНИСТСКОЕ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1990-Х**

Описывая настроения актуальной литературы 90-х годов, российская критикесса Наталья Иванова не без сарказма отмечает, что «оказавшись в «густом тумане» существования, литераторы попытались преодолеть очередное распутье, пойти навстречу рынку». То есть актуальным в литературе 90-х становится то, что востребовано книжным рынком. Любопытно и продолжение реплики Ивановой: «...привить к собственному деревцу побег новой идеологии – скажем, феминизма»¹. Феминизм, таким образом, по мнению исследовательницы, оказывается успешным (с рыночной точки зрения) экзотизмом. И дело не только в том, что значений и смыслов у понятия «феминизм» – безграничное множество.

Впервые слово «феминизм» в отношении постсоветских женщин-прозаиков зазвучало в связи с деятельностью и программой творческой группы «Новые амазонки». «Новые амазонки» как литературная группа оформились в конце 80-х (своеобразный историк и идеолог группы Светлана Василенко называет 1988 год, но реальное появление «Новых амазонок» в актуальной литературе припадает на 1990 год – выход сборника «Не помнящая зла»). В состав объединения вошли семь женщин-прозаиков: Лариса Ванеева, Светлана Василенко, Валерия Нарбикова, Ирина Полянская, Светлана Васильева, Нина Горланова, Елена Тарасова, работавшая в то время исключительно в рамках драматургии Нина Садур и поэтесса Нина Искренко – авторы, находившиеся в середине-конце 70-х в кругу притяжения московского Литературного института. Французский интеллектуал Мишель Сюриа в качестве причин, побуждающих к созданию «творческих объединений», справедливо отмечает факторы внешние и собственно культурные: «Группируются обычно по двум

¹ Иванова Н. Ностальгическое. Собрание наблюдений. – М., 2002. – С. 189.

причинам: из-за политики или же из-за авангардной эстетики»¹. Обе эти причины актуальны в отношении «Новых амазонок». При этом не стоит упускать из виду и психологический аспект проблемы, а именно особую роль группы для достижения психологической устойчивости личности; для позитивно дискриминационного задания «Новых амазонок» этот аспект существования группы – один из ведущих. Американская славистка Ирина Шевеленко определяет функции литературной группы через создание «горизонтальных связей в литературном сообществе и выдвижение лидеров в профессиональной иерархии»². В манифесте «амазонок» (в этом качестве выступили предисловия к двум подготовленным ими сборникам) доминирует идея выживания во враждебных условиях. Не печатают, не замечают, обходят должностями и заказами, перепоручая их куда менее талантливым писателям-мужчинам, насильно «изымают» из «органичного» литературного процесса – таков пафос самопозиционирования «Новых амазонок», определения и осознания пишущей женщины постсоветской России в качестве некой минорити-группы. Отсюда и всячески демонстрируемое отсутствие конкуренции среди участниц проекта. А дело здесь и в прокламации утопической концепции объединяющей женской солидарности, которая должна противостоять антифеминистской идее «конкуренции объектов», и – что главнее с оглядкой на индивидуальную дальнейшую литературную судьбу каждой из «амазонок» – в отсутствии как такового символического капитала, «распределение» которого могло (и должно было, а со временем так и стало) провоцировать литературную борьбу прозаиков-женщин. «После шумного успеха союз пришел к своему естественному концу и закономерно распался на отдельные судьбы. Мы стали работать в одиночестве, соревнуясь в количестве и качестве написанного»³, – завершает свою историю «Новых амазонок»

¹ *Климова М.* За границей № 9. Мишель Сюрра // Топос. – 2005. – 31 августа. – http://www.topos.ru/articles/0508/03_10.shtml.

² *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: НЛЮ, 2002. – С. 61.

³ *Полянская И.* «Литература – это послание». Беседу вела Е. Черняева // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 247. См. также: «Дискриминация женщин в нашем патриархальном обществе продолжается. С одной сторо-

активная участница проекта Ирина Полянская. Складывается амбивалентная ситуация: с одной стороны, свою творческую деятельность «Новые амазонки» репрезентируют в контексте неразрывной традиции женской литературы; с другой – позиционируют свое объединение (как процесс и результат) в качестве нулевого меридиана постсоветского феминизма, точки отсчета русской женской литературы: «Если бы в мире не было бы ни женского движения, ни феминизма, ни женской литературы, их все равно создали бы, создали бы мы в России»¹. Актуализируется, таким образом, весьма болезненная для постсоветского пространства проблема «особого феминизма» – западной модели эмансипации/модернизации, адаптированной для русской общества.

Равноопределяющей для идеологии «Новых амазонок» на этом этапе становится категория кризиса, в самых широких ее коннотациях: от «срывов» социального устройства до определенной адаптивной модели. Созвучной ситуации культурного кризиса, моменту столкновения старого и нового оказывается идеология «конечности», а закономерным следствием такого подхода выступает акцент на перспективе канонизации (и последующей автоматизации) «инноваций». Сама же идея культурного кризиса рассматривается как необходимое и непереносимое условие появления и становления нового мировоззрения. В позиции «Новых амазонок» она получает однозначно феминистскую окраску. Наиболее последовательная приверженка феминистской программы «Новых амазонок» – Светлана Василенко – рассказывает часто и охотно историю из своего детства (что свидетельствует о важности этого события в мировосприятии и литературной стратегии автора). Во время Карибского кризиса дети военных, выросшие в закрытом «атомном» городке на Волге, были по тревоге эвакуированы в степь. Среди них была и Светлана Васи-

ны, это пренебрежение мужчин к женской литературе как к чему-то на порядок низшему (бабьему), с другой – чисто женская ревность к своим «сестрам по перу», нередко принимающая, особенно у некоторых женщин-критиков, весьма уродливые формы» (Там же. – С. 249).

¹ Василенко С. «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время // Женщины: свобода слова и свобода творчества. – М: Эслан, 2001. – С. 85.

ленко. Страх того ребенка привел позднее автора к единственно закономерному, на ее взгляд, выводу: «Я всей собой поняла и запомнила: Мужчины (даже мой любимый папа) уничтожат мир, женщины его спасают»¹. Культурный «кризис» постсоветского времени, условием выхода из которого является, по мнению «Новых амазонок», консолидация женщин противопоставляется таким образом катастрофе с «мужским лицом» (которая, в отличие от кризиса, является неременной цепной реакцией). Речь здесь идет о преодолении не андроцентричного, а патриархатного сознания, то есть об отказе от фигуры отца, а не отрицании маскулинности как компонента доминантной культуры. Враждебный пишущей женщине мир находит свое воплощение, прежде всего, в патернальной и репрессивной фигуре редактора-мужчины. «Это было похоже на травлю», – описывает Василенко реакцию на свою прозу редакторов-мужчин: «Это бабья проза! Пойми, мы не можем печатать все эти ваши бабьи вопли-сопли! [...] Ваши чисто женские проблемы никому не интересны» [...]. Ты пишешь, как будто вечно беременная! Нас не интересует женская психопатология»². «Свести всю женскую прозу к остроумной аббревиатуре “ЖП” (Синяков, Волгин), к “женскому батальону смерти” (Елисеев) или к чему-либо еще более смешному, умному и доброму...»³, – иронизирует в ответ на вопрос о задачах литературной критики Ирина Полянская. Так, кроме прочего, принципиальным для «Новых амазонок» оказывается то, что выход их первой книги должен был быть под эгидой издателя-женщины (таким издательством оказался «Московский рабочий»).

Радикально феминистская (и в этом смысле эссенциалистская, где задано женское противостоит задано мужскому в своей инаковости) ориентация «амазонок» как группы во многом определила авторский имидж (но в большинстве своем не литературную стратегию) каждой из ее участниц. Стоит обратить внимание, что феминистская эпистемология настаивает: субъективность производится переживаемым опытом индивидов в группе. Так, в биографических «врезках», сопровождающих публикации «амазонок», писательницы

¹ Там же. – С. 89.

² Там же. – С. 82.

³ Полянская И. Литература – это послание... – С. 249.

обыгрывают концепты Большой истории и Большой литературы. И речь идет не просто о критическом восприятии традиции как таковой, а о феминистском пересмотре культурных стандартов для пишущей женщины, о сознательном вызове. К примеру, Елена Тарасова, составляя свою автобиографию, принципиально акцентирует момент противопоставления частного и публичного, профанного и героического и переопределяет/«перевернуть» эти категории относительно женского жизненного опыта. Тарасова иронизирует: «Более ничего интересного о себе сообщить не имею. Разве что: в походах Александра Македонского не участвовала; через Альпы не переваливала; в заключении Туркменчайского договора не замешана; к Северному полюсу на лыжах не ходила, – о чем, будучи в здравом уме и твердой памяти, свидетельствую»¹. Пересматривает свои отношения с каноном Валерия Нарбикова: «И я начинаю думать, что Набокову это могло бы и не понравиться, но хоть что-нибудь одно вдруг бы понравилось, может быть понравилось бы, хотелось бы, хотелось бы, чтобы понравилось. Но вот Пушкину точно бы не понравилось»². Определяет перспективы альтернативного пути Светлана Василенко: «Я решила написать такие рассказы, чтобы их понимали собаки и кошки. Затея дурацкая! Но посмотрим»³. Да и само разрушение традиционной схемы «родился–учился–вдохновлялся–издался–творчески планирует», положенной в основу презентаций авторов советских коллективных сборников, выступает ощутимой составляющей идеологии протеста и самоутверждения «Новых амазонок». Скажем, Марина Вишневецкая «представляется», не случайно отсылая «наивного» читателя к ОБЭРИУ: «Любимый цвет – фиолетовый. Любимый писатель – Введенский. Любимый месяц – октябрь. [...] Любимая мелодия: па-па-Ба, па-па-Ба, па-ба-па-Па!»⁴. Таким образом, концептуализация женского субъекта в его предопределенном отличии от мужского и равенстве ему (на этом и базируется феминизм «Новых амазонок») происходит путем актуализации

¹ Новые амазонки. – М.: Московский рабочий, 1991. – С. 276.

² Там же. – С. 180.

³ Там же. – С. 310. Василенко представлена в этой книге прозаическим циклом «Дурацкие рассказы».

⁴ Там же. – С. 62.

новых тем и их общественного обсуждения, а также выдвижения и обоснования новых требований к художественному тексту как «носителю» и «репродуктору» внутреннего опыта.

Нельзя не отметить в подобном идеоположении присущий поздней советской женской литературе пафос сознательного идеологического протеста против официальной культуры: искусственность культуры предыдущего исторического этапа, в соответствии с манифестом «Новых амазонок», напрямую соотносится с симулятивной природой гендерных ролей, закрепленных в ней. Эту же природу имеет акцентированный «Новыми амазонками» уникальный женский опыт, рассматриваемый ими как необходимое обоснование феминизма (об этом детальнее при описании сборника «Не помнящая зла»). Фактически перед нами «развертывается» механизм преобразования (что любопытно: очевидно, не полностью осознаваемого авторами проекта) феминизма радикальной ориентации (который не противоречит глубокому консерватизму собственно литературных практик «Новых амазонок») в теорию альтернативного общественного и культурного развития, в основе которой – устранение насилия как ведущего компонента репрессивной фаллократичной культуры. Таким образом, феминизм «Новых амазонок» – это не унификация женской идентичности, а артикуляция различных женских точек зрения. Сложно не заметить близость подобной позиции «Новых амазонок» к концепции так называемой новой этики. И, таким образом, объединяющим для «Новых амазонок» выступает не только противостояние «внешней официальной» (то есть кодифицированной в рамках канона) культуре, но и репрезентация женского в качестве политического акта. Более того: политизация женского (а стало быть, и придание маргинальному культурному явлению всеобщего статуса) и есть тот способ, с помощью которого происходит противостояние «официозу», в соответствии с установками «амазонок». И здесь самое время вспомнить определение феминизма, данное американской поэтессой и писательницей феминистского толка Адриенной Рич, как этики, взвешенного взгляда на действие в условиях существования¹.

¹ Rich A. On lies, secret and silence: selected prose. 1966–1978. – New York: W.W.Norton, 1979. – P. 124–140.

«Материальные следы» литературной группы предстали в начале 1990-х в виде двух концептуальных сборников – книги женской прозы 1990 года «Не помнящая зла» и «манифестационного», полемического коллективного руда авторов-женщин «Новые амазонки», изданного в 1991 году. Именно появление этих книг спровоцировало оформление целостной идеологии группы (а не обратный процесс, что было бы логично для утверждения литературной группы как единицы литературного процесса). В этом принципиальное отличие «Новых амазонок» от других литературных объединений России поздне(пост)советского времени.

«Не помнящая зла» – проект очевидно концептуальный (в том числе и в плане издательской стратегии). Своим названием книга обязана натуралистичной повести о женщине-инвалиде, принадлежащей перу Елены Тарасовой. «И этой женщиной буду я. Я – непомнящаязла»¹ – таков рефрен и иктовый момент этого произведения. Показательно, что именно этот текст сборника вызвал больше всего недоумения и нареканий в литературной критике конца 90-х. Так, собственно «Не помнящая зла» становится камнем преткновения в известной дискуссии о новейшей женской прозе в «Литературной газете» 1991 года. Здесь, прежде всего, следует обратить внимание на обыгрывающий и снижающий название женского сборника заголовок статьи Павла Басинского «Позабывшие добро». Характерологический признак женской прозы – антитеологичность – критик как раз и выводит из темы «заглавной» повести сборника (вернее отсутствия в ней «нравственной подоплеки») и подкрепляет «примером» – текстом Тарасовой: «Мой знакомый, прочитав Тарасову, искренне воскликнул: «Такое нельзя печатать!». И я с ним согласен. [...] Женская душа наедине с собой – это область абсурда. Либо психиатрии». Размышления не помнящей зла героини об изоморфности уродства души и тела позволяют Басинскому обосновать «чернушность» (агрессию, натурализм) новейшей женской прозы в качестве «уходящей корнями в

¹ Не помнящая зла / Сост. Л.Л.Ванеева. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 216.

природу женской души», ибо «душа физиологичнее духа»¹. В ответ на выступление Басинского опять же обращение к сочинению Тарасовой санкционирует обобщения по теме «новейшая женская проза» Елены Гессен: «Читать сегодняшнюю женскую прозу не просто – она неуютна, некомфортна, в ней порой сознательно нарушается эстетический канон, чтобы больнее царапнуть читателя, в ней вдруг разом иссякла та игра, кокетливость, мотыльковая облегченность, которые издавна почитались ее основными свойствами»². С точки зрения феминистской критики интерпретирует образ женщины-инвалида, делая вывод о специфическом идеологическом наполнении новейшей женской прозы (речь идет о «жесте преодоления»), Ирина Савкина: «Истерия жертвенности изображается как редкая по безобразию физиологическая и душевная патология. Героиня испытывает какое-то сладострастие, какой-то оргазм самопоедания, самоуничтожения, описывая свое телесное уродство и социальную маргинальность, выброшенность из мира нормальных людей»³.

Подобные разночтения легко объяснимы и предсказуемы. Более того: эпатаж (если под эпатажем понимать освобождение от совокупности допустимых реакций) акцентуации внимания на повести Тарасовой осознается и составителями сборника. В предваряющей повесть библиографической заметке обозначено: «Молодая писательница из Махачкалы стала «широко известна в узком кругу» студенчества. Обнаружилось резкое разделение читающей публики на тех, кто принимал ее творчество, и тех, кто «терпеть ее не мог». Это разделение сохранилось поныне. Не без труда удалось включить в сборник ее текст. Да и другие работы вызывают споры. Жесткость пера, пристрастие к описанию кризисных состояний не вызваны, по признанию писательницы, личными потрясениями, ломкой мировоззрения или выражениями судь-

¹ Басинский П. Позабывшие добро. Заметки на полях «новой женской прозы» // Литературная газета. – 1991. – № 7. – 20 марта. – С. 10.

² Гессен Е. В порядке сожаления. Продолжая разговор о «новой женской прозе» // Литературная газета. – 1991. – № 28. – 17 июля. – С. 11.

³ Савкина И. Л. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 64.

бы»¹. Оставив в стороне компонент успешности/узнаваемости «ведущего» автора², можно утверждать: ожидаемый шоковый эффект, то, что в отношении «перестроечной» литературы называли методом кислотного ожога, оказывается в случае выдвижения текста Тарасовой в сборнике «Не помнящая зла» (и здесь, прежде всего, я говорю о приеме номинации) конструктором равно эстетическим и идеологическим.

Между тем, с наименованием «Не помнящей зла» связана еще одна значимая проблема женских «тематических» изданий: а именно вопрос преемственности и преодоления (патриархальной, «отцовской») традиции письма (в широком смысле этого понятия). Так, именем своим «Не помнящая зла» обязана, помимо прочего, аллюзии к «Гамлету» Шекспира³. Декларирующие расшатывание канона и право на свой альтернативный путь развития женщины-авторы обращаются в поисках номинации к «самому белому из мертвых», абсолютному центру Большого канона⁴. Хотелось бы сказать «парадоксально, не правда ли?», но верным в данном слу-

¹ Не помнящая зла. – С.188.

² То, что на фоне прозаиков «Не помнящей зла» Елена Тарасова имеет некую, по большей мере специально-символическую популярность подтверждают воспоминания Светланы Василенко: «Сторожем работает Елена Тарасова, чья повесть «Не помнящая зла», тоже нигде не напечатанная и написанная еще до Литинститута, сделала ей громкое имя» (*Василенко С. «Новые амазонки»... – С. 83*).

³ Речь идет о «вертикальном контексте» русских адаптаций одного из часто цитируемых мест пьесы, а именно о репликах Офелии из первой сцены третьего акта «Indeed, my lord, you made me believe so [...]. I was the more deceived». Наиболее показателен здесь один из дилетантских переводов «Гамлета»: «О, сколько раз обманута была, Я, женщина, не помнящая зла».

⁴ Именно по отношению к творчеству и культурному статусу Шекспира выстраивает Западный Канон Харольд Блум: «Шекспир и Данте образуют самый центр канона, ибо по всепроникающей остроте мысли, языковой энергии и мощи вымысла не имеют себе равных среди западных писателей [...]. Это и есть сила слова, Шекспир и есть канон. Он задает литературе планку высоты и ставит ей пределы». См.: *Блум Х. Шекспир как центр канона. Глава из книги «Западный канон» // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 191-211.*

чае будет замечание о закономерности подобного рода механизмов производства канона. В постструктуралистской концепции Жака Деррида любая бинарная оппозиция иерархична по определению (в том числе и женское/мужское, подавленное/доминирующее, традиционное/альтернативное, если говорить о «реалиях» идеологии женских сборников). То есть речь идет о некоей «силовой иерархии», где один компонент всегда выступает в роли репрессированного. В отношении процессов Большого канона механизм утверждения культурного подчинения наглядно иллюстрирует, скажем, Харольд Блум: «Понятно, почему Фуко так полюбился апостолам «разгневанных»: он подменил канон метафорой библиотеки, а это размывает границы иерархии»¹. Оборачивание же оппозиции при таком раскладе подтверждает идею иерархии и не снимает проблемы символического порядка, однако именно оно [оборачивание] выступает единственным путем преодоления, и именно инверсия есть, по мнению Деррида, условием разрушения структуры оппозиции изнутри (переведение маргинального в центр)². Теперь обратим внимание на специфическое графическое оформление финальной реплики повести Тарасовой: «Я – непомнящая зла». Слитное написание и усиленное при помощи тире местоимение «я» предстает вызовом смирению, «предписанному» шекспировским первоисточником («Тем больше была я обманута»), сознательным актом противодействия – в том числе, и традициям «доминирующего стиля». Борьба с идеологией методами идеологии, то самое оборачивание бинарной оппозиции в рамках заданной иерархии, столь метафорично отразившееся в «интертексте» названия сборника, оказывается ведущим методом в отношении как декларативной/манифестационной части книги, так и собственно текстовой.

Во вводной главе «Не помнящей зла» репрезентацию своего коллективного труда (а в этом случае должно говорить о системе, а не наборе текстов) авторы начинают с привычных уже сомнений в целесообразности различения «женской» и «мужской» литературы («не лучше ли следовать привычной шкале оценок плохая–

¹ Там же. – С. 198.

² См.: *Derrida J. Positions.* – London: Athlone, 1981.

хорошая?»¹), привлекая меж тем не актуализированную ранее категорию гендерно чувствительного чтения («На какого читателя рассчитана?»). Ответ на вопрос о целесообразности «не помнящие зла» основывают, прежде всего, на содержательно-стилевой специфике собственно женского текста как агента специфического женского опыта и за счет выстраивания определенной репрезентации непрерывной традиции женской литературы (в том числе и национального ее компонента) и вписывания своих сочинений в этот контекст.

В первом случае, имеет место манифестационное утверждение женской прозы как эстетического феномена в духе сепаратистского феминизма, то есть обозначение женского внутреннего опыта, отличного от переживания пола мужчиной подано в качестве системного признака. «Женская проза есть, поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины,— акцентирует вводная часть. — Мы вовсе не намерены отрешиваться от своего пола, а тем более извиняться за его “слабости”. Делать это так же глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы или судьбы. Свое достоинство надо сохранять, хотя бы и через принадлежность к определенному полу (а может быть, прежде всего именно через нее)»². Этой установке подчиняют составители сборника и собственно литературные (в этом случае и жанровые) свойства женского текста, в первую очередь – тематические: «для женщины замкнутый бытовой круг, круг ада – это еще и круг жизни».

Между тем, ставя в прямую зависимость эстетические свойства художественного текста и идею жизненного опыта, авторы сборника оказываются один на один перед традиционными обвинениями в узости тематики и необходимости взять на себя роль маргинала (тогда как именно «выходу в большой мир» подчинена мотивация издания). Логичным выходом предстает максимальное расширение категории жизненного опыта путем предельной ее онтологизации (и в этом «опыт» манифеста «Не помнящих зла» оказывается созвучным анализируемой уже нами категории внутреннего женского опыта). При подобном раскладе, введя критерий, скажем так, свободного подчинения («домашние приверженности определяют «круг заня-

¹ Не помнящая зла. – С. 3.

² Там же.

тий», из которого не вырваться, да и не надо»¹), женщины-авторы сборника приходят в своих размышлениях к закономерному финалу: «Прощение, посылаясь свыше, приходит к нам через нас же самих. В этом смысле идея опыта, непременно присутствующая в ткани думающей современной прозы, для нас существенна, но не первопричина»². Опыт, таким образом, оказывается составляющим и механизмов самоопределения.

Идея жизненного опыта в манифесте «Не помнящих зла» предсказуемо тождественна идее «опыта» художественного, то есть литературной преемственности. В попытке построения непрерывной традиции женской литературы показателен приведенный во вступлении к «Не помнящей зла» описательный ряд женской прозы: здесь имена Ж.Санд, М.Юрсенар, В.Вулф, Н.Саррот, А.Кристи, Е.Ростопчиной, С.Толстой, А.Панаевой, З.Гиппиус, О.Форш, В.Пановой, И.Грековой и Л.Петрушевской. «Эта проза охватывает обширные географические территории, различные социально-бытовые и жанровые сферы»³. Разумеется, наиболее очевидным путем канонизации текста есть овладение «текущей» традицией и своего рода внедрение в нее. Этот маневр «не помнящие зла» и осуществляют.

Авторы книги – традиционная для подобных сборников, призванных продемонстрировать и утвердить культурную инновацию, «разноуровневая» группа: известные и перспективные писательницы, долженствующие привлечь внимание читателя (как Полянская, Нарбикова или Ванеева), «сочетаются» с авторами малоизвестными⁴ (здесь: Светлана Васильева, Наталья Корневская или Галина Володина). О «спасательной миссии» сборников охотно рассуждает и Светлана Василенко в своих публицистических выступлениях: «Осознав, что дальнейшее наше выживание как писателей зависит только от нас, от наших совместных усилий, что в одиночку нам не пробить стену мужских предрассудков и прямого мужского проти-

¹ Там же. – С. 4.

² Там же.

³ Там же. – С. 3.

⁴ С поправкой на относительность этих категорий (то есть дифференциации форм литературного успеха как таковых) в контексте творчества позднесоветских писательниц.

востояния, мы [...] решили начать действовать: мы решили собрать неопубликованные талантливые рукописи еще никому не известных женщин-писателей и попробовать издать их в сборнике новой женской прозы»¹. В подобном, «поощрительном», контексте едва ли не определяющей для профиля книги становится само-демонстрация Нины Садур: «Почему не публиковалась моя проза? Потому, что нельзя. Дело это вредное. Я знаю слово “пробиться”. Слово “прослойка”. Слово “соцреализм”»². Московская исследовательница Татьяна Ровенская не случайно пишет о том, что подобные механизмы презентации автора имели определяющий характер, «так как женская проза изначально была обращена не на «объективное» (в патриархатном значении), но на предполагаемое гендерно-мотивированное воспроизведение окружающего мира»³.

Таким образом, на взаимодействии категорий литературной традиции и «высшего» опыта снимаются противоречия между декларированной инаковостью и новизной/альтернативностью женской прозы «Не помнящих зла» и ее законным местом в обобщенном массиве классических текстов. Характеристика же «Другая» предстает в качестве основания для артикуляции особой женской традиции, а не причины маргинализации («геттоизации» в терминах феминистской критики) женского текста в рамках общекультурной парадигмы. Разумеется, что идеологическая установка «не помнящих зла» выступает определенным этапом утверждения культурной женской альтернативы, не последовательно выдержанным, но безусловно действенным.

Книгу «Новые амазонки» от «Не помнящей зла» отличает несколько принципиальных моментов. Во-первых, речь идет не только о прозаических сочинениях: в состав сборника вошли, к примеру, стихотворения Нины Искренко, Эвелины Ракитской, Елены Коцюбы и других поэтесс, а также пьеса «Красный рай» Нины Садур. Хотя среди представленных в проекте авторов «референтную» груп-

¹ *Василенко С.* «Новые амазонки»... – С. 84.

² *Не помнящая зла.* – С. 216.

³ *Ровенская Т.* Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80-90-х годов // *Русские женщины в XX веке. Опыт эпохи.* – Проект Женской Информационной Сети. – CD. 2000.

пу составляют, очевидно, женщины-прозаики: четырнадцать имен, среди которых Горланова, Полянская, Набатникова, Толстая, Вишневецкая, Нарбикова, Ванеева, Палей. Во-вторых, позиционирование авторов этого сборника по отношению к концепту «женское литературное творчество» последовательно опосредовано их литературной деятельностью именно в составе феминистской литературной группы. И наконец, нельзя не согласиться с мнением Ровенской, полагающей, что в случае сборника «Новые амазонки» мы имеем дело не (с)только с идейной программой новой женской прозы, но с целостным творческо-эстетическим манифестом феминистского толка¹.

При сохранении стандартного формата книги – предисловие/послесловие, библиографическая справка, сопровождающая произведения каждого автора, группировка и рубрикация групп текстов – все «издательские» компоненты «Новых амазонок» максимально концептуализируются. Так, вступительное слово (автор статьи Светлана Василенко) предстает одновременно и манифестом литературной группы, и своеобразным памфлетом «в честь» некоего творческого субъекта – Новой Амазонки. Справочный материал представляет и необходимые сведения об авторах, и, скажем так, первичный анализ помещенных в сборник сочинений, и мотивировку того или иного имени/текста в рамках общего культурного проекта. Рубрикация «жанрово-тематических» групп оказывается неотъемлемой составляющей текста, дополняющей и расширяющей обозначенный во вступительном слове автопортрет новой женской литературы, Женщины творящей. Сочинения «новых амазонок» располагаются под «рабочими» рубриками: «Апокалипсис по-амазонски», «Амазонка не только мать, но и отец», «Амазонки – те же дети: то плачут, то капризничают, то смеются», «Амазонки», «Амазонки: today-сюдэй», «Все роли исполняют амазонки», «Амазонки – те же мужчины, только более мужественные», «Чем бы амазонка ни тешилась...», «Перевод с амазонского», «Редкая амазонка долетит до середины Амазонки» и «Миру – миф». Приведенные рубрики обозначают жанрово-тематическую природу помещенных в

¹ См.: Ровенская Т. Новая амазонка в интерьере женской прозы // Иной взгляд. Международный альманах гендерных исследований. – Минск, 2000. – Май. – С.32–33.

них текстов: к примеру, «Ама-зонги» – это поэтическая группа; «Апокалипсис по-амазонски» включает антиутопическую, «чернушную» социальную прозу Горлановой, Полянковой, Набатниковой; под шапкой «Перевод с амазонского» помещены тексты русскоязычных писательниц эмиграции/диаспоры Ирины Гривниной и Людмилы Штерн и тому подобное. Однако куда более любопытно созвучие рубрик сборника манифестированным в предисловии максима. И здесь четко обозначены два смысловых центра – самодостаточность и материнство (в широком, символическом значении понятия).

Итак, Новая амазонка – не воинственна, а «хуже того – самодостаточна»; «в прошлом у новой амазонки – главным образом схватки. Схватки, схватки, а затем роды. Отсюда в настоящем у нее – дети». При этом, «ведя свой род от Гармонии и Ареса, амазонка генетически предрасположена доискиваться гармонии, что-то круша и что-то ломая» и «не верит мифам, которые слышит с детских лет, и потому творит новые [...]». Ее девиз: миру – миф»¹. Материнство получает здесь значение креативности, а, стало быть, именно оно есть неотъемлемой чертой эстетической традиции женского творчества. «Воинственность» (да и «самодостаточность», снабженная показательным «хуже того») предстает как категория чужеродная – понятие маскулинного ряда. Тем не менее, как раз перенос (вернее даже – присвоение) этих понятий в рамках женской культуры способны сформировать альтернативную систему ценностей, которая и репрезентируется «новыми амазонками» в качестве феминной. Прием же для ее воплощения выступает (де/ре)мифологизация, репрезентация нового типа сознания, в котором полярности классифицированы как единство (в том числе речь идет и об адаптации «доминирующей» культуры). И здесь самое время обратиться к определению феминной культуры (данному антропологом Гердой Лернер) как такой, что совмещает признаки доминантной и подавляемой культур: женщины таким образом живут в дуализме, как участницы «общей» культуры и женской одновременно². Однако самодостаточность в такой ситуации, помимо характеристик гаранта личностной незави-

¹ Новые амазонки. – С. 3–4.

² Lerner G. The Majority Finds Its Past; Placing Women in History. – New York: Oxford University Press, 1979. – P. 52.

симости женщины в рамках патриархатной культуры, приобретает черты проблемной внутренней идентификации женщины. В культуре при таком раскладе актуализируется категория «отцовского языка» (то есть фактически подражательности женского текста). «Новые амазонки» пытаются снять это противоречие сотворением новых мифов. То, что Элен Моэрс обозначила весьма емкой метафорой «подводное течение главного русла»¹, в декрете (и контексте) «Новых амазонок» получает характеристику единственно возможного – протестного – преодоления ситуации «невоплощения». Стало быть, «амазонками не рождаются, однако ими и не становятся. Это нисходит вдруг, это может случиться с каждой, если инь и ян, Анима и Анимус, мужское и женское, будто две бесприютные птицы, вдруг забьются в грудную клетку и выведут там свое потомство. Чуть оперившись, оно станет рваться наружу – амазонгами или иными текстами»². При подобном раскладе именно образ амазонки наиболее полно раскрывает идейно-эстетическую направленность литературной группы, в качестве задачи которой провозглашается преодоление «зоны молчания» в отношении женского в современной патриархатной культуре. Несомненно, и иронический тон манифестаций (не исключена здесь и самоирония на грани самопародии), и неоднозначно канотированный в русской культуре образ амазонки (воинственность без агрессивности + сексуальность как составляющая материнства + самодостаточность, граничащая с неприятием Другого) несут на себе отпечаток эпатажа как элемента репрезентации и художественного приема. Впрочем, и эпатаж здесь – это четко обозначенный и продуманный концепт.

«Новые амазонки» позиционировали себя как первую литературную группу авторов-женщин, пишущих на русском языке, некую точку отсчета для русской женской литературы. Доля правды в этом утверждении, безусловно, есть. Появившись в период перераспределения власти и становления иерархий – конец 80-х–начало 90-х годов – эта группа авторов осуществила попытку занять пустующую

¹ Цит. по: Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1998. – С. 689.

² Новые амазонки. – С. 4.

нишу «акцентированного женского», знаменуя переход спорадических объединений пишущих женщин от кружковости к публичности. Непоследовательный и вплоть до середины 1990-х годов не названный феминизм «Новых амазонок» становится наглядным указателем альтернативного пути развития «новой женской прозы» (кавычки здесь обозначают эту описательную формулу в качестве самоопределения литературного течения конца прошлого века) и одновременно с тем механизмом легитимации репрезентируемой авторами-женщинами тематики в рамках «утвержденного стандарта», канона. Благодаря этому литературные и окололитературные (издательские, манифестационные) практики «Новых амазонок» – во многом алогичные и противоречивые – получают четкий окрас политического акта.