

## ШТУЧНІСТЬ І ВИДОВИЩЕ В ПРОЗІ ЮЛІЇ КІСІНОЇ (до технік жіночого письма в пострадянській прозі)

Розглядається мала проза російськомовної письменниці Юлії Кісіної (живе і працює в Німеччині) з погляду іронії жіночого тексту як способу формування дійсності і водночас способу її інтерпретації. Визначним для жіночої прози Кісіної є поєднання гротеску і «чорного» гумору як елементів уяви, а її чільною установкою – твердження: банальну нехудожню реальність можна перетворити на над-реальність, якщо описати в ній особливі привілейовані моменти, пов'язані з уявним.

*Ключові слова:* жіноча проза, жіноче письмо, пострадянська російська література, Юлія Кісіна, гротеск, чорний гумор, іронія.

Анализируется малая проза русскоязычной писательницы Юлии Кисинной (живет в Германии) с позиции иронии женского текста как способа формирования действительности и одновременно способа ее интерпретации. Определяющим для женской прозы Кисинной оказывается соединение гротеска и «черного» юмора как элементов воображения, а ее основной установкой – утверждение: банальная нехудожественная реальность может стать над-реальностью только тогда, когда описанными в ней будут особые привилегированные моменты, связанные с воображением.

*Ключевые слова:* женская проза, женское письмо, постсоветская русская литература, Юлия Кисина, гротеск, черный юмор, ирония.

The article analyzes the small prose by a Russian-speaking writer Youliya Kisina (who lives in Germany) from the point of view of woman's text irony as the means of forming the reality and, simultaneously, the means of its interpretation. The defining characteristic of Kisina's prose turns to be the combination of grotesque and «black» humour as imagination elements, and her main set is the statement: banal non-fiction reality can become super-reality only when it contains the description of special, privileged moments, related to imagination.

*Key words:* women's prose, women's writing, post-Soviet Russian literature, Youliya Kisina, grotesque, black humour, irony.

Із погляду феноменології постсучасної культури (а фемінна альтернатива – її прозяв та органічна частина) очікувано, що множинні відокремлення, про які переважно йдеться у спостереженнях над поетикою сучасної жіночої прози, не інтегруються без решток іронії. Адже маємо в цих процесах здебільшого руйнацію мовної сталості. В'ячеслав Куріцин підкреслив плідність іронічного підходу до розробки гендерного дискурсу пострадянської Росії, зазначивши, що актуальне – йдеться про початок 2000-х рр. – жіноче мистецтво «привносить у фемінізм те, чого йому зазвичай бракує: іронію» [1, с. 129]. Децентристська, поліфо-

нічна, заснована на міметичних і полемічних відносинах з іншими стилями, дифузна щодо граматичної і лексичної семантики, акцентовано неоднорідна щодо синтаксичних структур, жіноча проза має пробудити знання, замкнене в еротизованому жіночому тілі та обмежене репресованим людським тілом, і перевести його – завдяки «формальній роботі» пафосу і ритму – в культурну свідомість загалу. Та, що пише, претендує в такому контексті на всі можливі суб'єктні позиції. Чи маємо в пострадянській російській прозі відповідні до такого завдання стратегії? Вельми спрощено кажучи, їх три варіанти в межах однієї репрезентації: це насолода, огида та іронія, що трансгресує кордони попередніх двох.

У такому контексті корисним буде звернутися до творчості жінки-прозаїка, що пише російською мовою, Юлії Кісіної, визначним для способу оповідування котрої виявляється поєднання гротеску і «чорного гумору» як елементів уяви. У випадку прози Кісіної (письменниця і художниця, вона близька до московської концептуальної школи, групи «Медгерменевтика») маємо справу з підкреслено нереалістичним стилем, який наразі акцентує свій зв'язок із реалізмом, критикуючи його і дублюючи у сфері уявного. Базовою для всіх творів письменниці є така «теза»: банальна не-художня дійсність може стати над-реальністю, але тільки тоді, коли описаними («охудожненими») стають особливі привілейовані моменти, пов'язані з уявою. Либонь уява в художньому світі Кісіної – це неунікальна здатність творити образи (і тільки образи, а не ідеї!), розчленовуючи чи синтезуючи ті уявлення, наявність яких не викликає сумніву ані на рівні психіки конкретної людини, ані на рівні кодів культури. Отож маємо суму «заданих обставин», в яких існують герої і сюжети Кісіної: ексцес плюс уява плюс моделювання.

Учителька Анастасія Іванівна приводить свій 3-Б на екскурсію до музею, де через експозицію про Велику Вітчизняну війну потрапляє в окопи в компанію до свого загиблого дідуся. Анатолій Миколайович, занепокоєний невлаштованою жіночою долею онучки, знайомить її з гарним парубком Петром Астаф'євим. Петро – восковий манекен солдата, що застиг у молитві, – стає нареченим молодої жінки. Закохана, вона повертається в музей до нареченого, де її вбиває глупа куля війни. Останнє, що бачить жінка – склянні очі Петра. Таким є сюжет оповідання Кісіної «Наречений» (в іншій редакції «Настінька»), судячи із зачину твору (а Кісіну в літературній спадщині цікавлять винятково формули і шаблони) – «слізного» оповідання про любов: «Тиждень тому учителька молодших класів Анастасія Іванівна Пульчик закохалася» [2, с. 19]. Ожила музейна експозиція в «Нареченому» – це «чистий» для прози Кісіної приклад взаємодії тривіальної свідомості і мистецтва. Соціальна раціональна реальність, втім, є тут чітко означеною: від першої появи Насті – «У світі, в якому вона існувала, не було ані напруження, ані горя, життя струменіло монотонною стрічкою, уносячи на своїй поверхні найкращі роки (...). Вона не відчувала історії, а лише бачила перед собою великі іграшки, що спричиняють смерть» [2, с. 19] – до сцени, в якій учні кепкують з жінки, бо вона лежала гола, обіймаючи манекен, і це змушує її остаточно зникнути в музеї. Але на такому тлі соціальна реальність поступово втрачає будь-який потенціал раціонального, такого, що існує за об'єктивних законів. Герої твору, втаємничені в історію справжнього кохання, переживають реальність музейної інсталяції (до неї, до речі, потрапляє не лише Настя, а й ще кілька «сторонніх» людей) як персонажі художнього світу, невтаємничені школярі і колеги є тільки глядачами режисованої, певного кшталту сценічної дії. Щось у душі того, як одні є учасниками карнавалу, а інші його спостерігають. І зауваження про карнавал (як про дихотомію трагічного і комічного) тут не випадкове. Мандри учительки у пошуках справжнього чоловіка у світ великої війни, чия знакова природа для російської культури беззаперечна, – це вельми жорсткий діалог карнавалізованої свідомості з історичною драмою. Показовий фрагмент: на запитання онучки «Тут, значить, живеш ти, серед війни?» старий відповідає: «Тут, Настюха, але ти ніко-

му випадково про це не розповідай, не соромся, і мене старого червоніти не змушуй» [2, с. 24]. Страх втрати себе, який завжди супутній карнавалізованій свідомості, у творі Кісіної позірно буквалізується.

Воскове / мертве тіло як об'єкт бажання, як спокуса – це також один із лейтмотивів прози Кісіної. Трунар із розумними сірими очима з оповідання «Приємний трунар» розповідає жінці-оповідачці про специфіку своєї роботи: «Деякі жінки (...) ображаються, як тільки заходишся про тіло. Про їхнє тіло» [2, с. 165]. Злам шаблону з першої ж репліки трунаря спрямовує мовленнєві формули і значення, пов'язані із сексуальністю (такими є конотації «жіночого тіла»), на опис мертвого тіла. Це дозволяє «відбутися» історії (вона творить сюжет оповідання) про те, як приємний німецький трунар брав участь у реконструкції кладовища, викопуючи і спалюючи «старі» трупи. Один з них – дідусь жінки в чорно-білій сукні в горох, яка присутня у найкращих дитячих спогадах трунаря. Через помилку в планах цвинтаря герой випадково розкриває не той склеп і на його лопаті опиняється половина «свіжого» тіла в чорно-білому платті в горох. Наразі ця історія є елементом флірту, який триває між розповідачем-трунарем і оповідачкою-художницею: «Я дивилася на нього зі своєї внутрішньої могили, розуміючи, що потрапив він за адресою» [2, с. 165] – це початок оповідання; «Він схопив мене за плечі, повалив набік, та наївно і голосно, як дика тварина олень, засміявся від щастя» [2, с. 170] – його фінал. Отож, наприкінці твору сексуальність не лише повертає собі відчужені на часі «тілесні» значення, а й присвоює конотації смерті.

Між тим, в обох випадках – йдеться про мертве тіло «чорно-білої» жінки чи про спрагле тіло живої художниці – маємо переступ кордонів тіла: буквальну руйнацію у першому випадку і сексуальне «вторгнення» – у другому. Проте, наскільки явною і визнаною є тут сексуальність, настільки ж непристойною – смерть. Порівняймо із твердженням Жана Бодрійяра: «Розмови про смерть викликають сміх – вимушений і непристойний. Розмова про секс не викликає навіть такої реакції: секс легальний, смерть порнографічна» [3, с. 321] (і запам'ятаємо цей вимушений і непристойний сміх, до нього ще доведеться повернутися). Мертве тіло і сексуально збуджене тіло в «Приємному трунарі» тотожні не лише тому, що це гротескні тіла (протиставлені тілу обмеженому і самодостаньому). Їх поєднує ще й те, що відчуття страху і провини, пов'язані із сексом і смертю, при руйнації кордонів тіла замінюються насолодою, чистими знаками винуватості; а самі смерть і секс, оголюючись, перестають існувати як знаки. Перерубане лопатою трунаря мертве тіло протистоїть спробі замаскувати смерть чорно-білою сукенкою – штучна оболонка зруйнована і тіло стає плоттю. Так само дорівнює змертвінню еротичне оголення художниці. Замість того, щоби «ворогувати», смерть і сексуальність у художньому світі Кісіної не просто взаємодоповнюють одна одну, а й вступають у певного типу взаємообмін.

Читач початку ХХІ ст. в такому підході сучасної авторки цілком закономірно побачить суперечку із фрейдівською ідеєю протистояння лібідо і потягу до смерті. Не без цього. Але Кісіну, здається, цікавить не так критика фрейдівських концепцій, як тенденція перетворення психоаналітичної культури на алегорію. І цікавить, між іншим, як різновид християнської діалектики з акцентом на містику заборони і переступу. В такому підході жінки-прозаїка Ірина Жерьобкіна додає певні показники перформативності письма, як то принципову відмову від гендерного маркування у структурі суб'єкта. Аналізуючи оповідання Кісіної «Маргот Вінтер» (восьмирічна дівчинка послідовно вбиває батька, няньку, батькову коханку, а також усіх, кому розповідає про ці вбивства), харківська дослідниця слушно відзначає пародійну роботу сюжету з концепціями едипового комплексу і жіночої істерії. У такий спосіб, наголошує Жерьобкіна, Кісіна «викриває цілком дискурсивну, а не природну жіночність, деконструюючи її» [4, с. 197]. Далекі в такому контексті людський загал (тіла) сприймається як одне нечленоване ціле, в

межах котрого у принципі не важливо, хто є мертвим, а хто живим, кого ховають і кого кохають. Той, хто помер, і той, хто живе, – це єдиний образ. Як це буквально стається, скажімо, із дівчинкою з оповідання «По той бік».

Героїня оповідання виявляється хворою на рак, і їй навіть призначають дату смерті – 14-те число. Батьки починають готувати похорон, який і відбувається у призначений день, не звертаючи на те, що дівчинка залишається живою. Принаймні, зберігає за собою право «експертного» свідка і оповідача. «Поховану» дитину всі ігнорують (вона буквально непомітна), і їй нічого не залишається, як переїхати жити до власного розкішного склепу. Звістка про близьку смерть актуалізує два мотиви: їжі (помираюча багато і жадібно їсть у повній відповідності з міфемою «з'їсти – значить, померти») і народження (після фатального візиту до лікаря її зустрічають словами «Та ти виглядаєш просто як новонароджена!» [5]). Натомість смерть стосується не героїні безпосередньо, а її оточення: «Моя втеча в той день на вулицю була майже останньою зустріччю із людьми, що не втратили властивостей» [5]. У процитованому фрагменті маємо «вказівку» не лише на твір Роберта Музіля, а й на Делезівську концепцію тіла без органів. Смерть як метафора буквалізується тут у джерелі можливостей «віртуального» тіла; стає потенційними рисами, стосунками, рухами, афектами тощо «реального» біологічного тіла.

Очевидно, у випадку «По той бік» також ідеться про гротеск: клініка жалоби «надає» Кісіній вдячний матеріал для порушення масштабу емоцій і подій. Гротеск тут є збитковістю і буквалізацією. Але «відбувається» він завдяки тому, що образність оповідання сприймається за контрастом із постфрейдівським уявленням про смерть: смерть у світі Кісіної – це не втрата, а набуття. До того ж, набуття це є задано «антиекономним», воно завжди збиткове, зайве. Розкішний похорон дівчини – це акт, який уподібнює метафору смерті і метафору розкоші: «Ховали мене на наймоднішому урядовому кладовищі із пластиковими могилами і відео-екранами замість пам'ятників. Входили на кладовище зазвичай по пластикових картках, але сьогодні стояв контролер і всіх пускав за запрошеннями» [5]. Якщо життя тут – проста потреба відтворити себе за будь-яку ціну (саме тому батьки, які ховають дитину в «По той бік», безутішні), то свідомо відмова від життя є беззмістовною пишнотою. Фінал оповідання: «Я ступила в могилу і пішла мармуровими сходами, оббитими болотними плісовим мохом, кудись униз. (...) Після довгого темного коридору, що пропах сирістю, переді мною засяяло сліпе небесне світло: всередині великої зали стояв великий, в батьківський зріст, глобус Москви. (...) Я сіла за піаніно і, збиваючись, заграла Реквієм» [5].

Гротескність художнього світу Кісіної полягає не в своєрідній конфронтації земного життя і потойбіччя, це не просто порушення норми, пов'язаної із «роботою» смерті (в тому числі етичної [6]). Гротеск тут має абсолютну «соціальну» природу: це конфлікт між смертю природною / непоміченою і насильницькою, смертю-демонстрацією. Помираюча оповідачка знову і знову наполягає: «Я абсолютно не збиралася помирати, а, навпаки, була сповнена могутньої життєвої енергії, яка ще більше нагніталася подивуванням. Моя смерть була єдиною моєю апеляцією і дією, але це була зовсім не та смерть, котру уявляли батьки» [5]. Проте її «точка зору» не має сенсу, адже в ній не бере участі група. Смерть дитини від хвороби – банальна, вона стосується родини й індивідуального суб'єкта та позбавлена колективної скорботи. Запланований на 14-те похорон – смерть соціальна, це майже первісний акт «колектив перетравлює чийось злу волю, яка спричинила смерть члену колективу». Нагла *неприродна* смерть від *техногенної* хвороби стає не просто справою групи, вона потребує відповідного *штучного* колективно-символічного відгуку на кшталт масової жалоби за загиблими в катастрофах. У творі Кісіної ця «штучна реакція групи» є майже жертвоприношенням – смерть естетично дублюється у уяві.

В одному з інтерв'ю письменниця наполягає (і це є рефреном безмалъ всіх її публічних виступів): «Для мене штучність – це найяскравіший приклад репрезентативної діяльності homo ludens (...). Якщо є ідея, то є енергія або, назвемо її, воля – треба її драматизувати, перетворити на «видовище». А «видовище» (це слово мені подобається більше, ніж «вистава») – це завжди дуже штучний продукт» [7, с. 226, 229]. При такому підході і тіло, і смерть, і будь-який культурний міф (на кшталт Великої Вітчизняної війни) чи інституція (як похорон або музей) перетворюються на власну серійну форму – рефлексивність тут задано і послідовно нульова. Трактуючи метафору буквально, Кісіна порушує пропорції пов'язаної з нею емоції (це наразі творить потужний художній вплив). Але це також спричинює те, що метафора стає суб'єктом оповідання – у такий спосіб авторка «ослаблює» принцип реальності, адже в її оповіданнях збігаються предмет і спосіб зображення. Це творить ефект гри, видовища, на якому наполягає Кісіна, міркуючи про свої твори, і який по факту є ефектом свободи.

Втім, ця свобода – це свобода дитини (більшість героїв Кісіної – діти, більше того: якщо в оповіданні письменниці є дитина, можна не сумніватися, що саме вона буде оповідачем; «дитячі» тексти навіть створили окрему авторську збірку «Прості бажання») або свобода інфернальності (ті ж самі «вічні діти» у Кісіної – це вбивці, кати та жертви, що постають у ролі посередника між земним життям і потойбічним; вони є чимось на кшталт телоній, і ще тому є позбавленими маркерів у структурі суб'єкта типа гендера).

У передмові до збірника «Прості бажання» Ігор Смирнов справедливо звертає на інфантильність світу Кісіної, але протиставляє його насамперед історизмові світу дорослого [8]. Так, будучи свободою дитини, гра в прозі сучасної авторки обмежується втручанням дистанційованного дорослого; натомість цим втручанням є не так історичність, як сміх. Пріоритетним способом «чорного» гумору для стилю Кісіної є різка зміна точок зору на одну й ту саму подію (включно зі зміною оповідача), що перетворює читача із учасника події на спостерігача. Сміх означає тут алогічність та катастрофічність певного елемента реальності, але ж саме він і відсуває означений елемент не безпечно відстань від читача.

Наталія Масленкова, міркуючи про природу «чорного» гумору, окреслює координати, в яких має йти подібна розмова, як «сміх і жорстокість. А точніше, у зворотному порядку, тому що саме жорстокість має викликати сміх», і слушно наполягає, що в цьому випадку в тексті «наявні такі елементи (чи працюють такі прийоми), які надають жорстокому ознаки, котрі його перетворюють» [9, с. 171; 10]. Разом із тим, акцентоване відкидання принципу правдоподібності у творах Кісіної (це не лише «чорний» гумор, а й гротеск) у такій установці співіснує з думкою про те, що мистецтво (в тому числі і словесність) не є однозначним способом вираження морально-етичних цінностей.

Зокрема, про це говорить Олександр Чанцев, рецензуючи «Посмішку сокири» Кісіної: «Одна з провідних тем прози Кісіної, похована під нашаруванням іронії та інтертекстуальних посилань – це взаємопроникнення і взаємна неможливість відокремити жорстокість і культурну пам'ять» [6, с. 326]. При тому, що мораль залишається у світі Кісіної єдиною можливим способом відокремити добро від зла. Якщо гру / свободу дитини обмежує дорослий, то свобода інферно може бути обмеженою лише втручанням сакрального. І тут з усією наочністю постає проблема мистецтва та «штучності».

Оповідання з авторського збірника «Посмішка сокири» (за жанровими ознаками воно, очевидно, є памфлетом – випадок для прози Кісіної не частий) має промовисту назву «Плювали ми на ваших богів». Починається твір із дискусії героїв, кому легше жити на світі – сучасній людині чи людині доби Гомера: Одісей весь час дивується, що світ не відповідає його уявленням про світ, а наш сучасник взагалі не має критеріїв, аби цей світ досягнути й унормувати. Наступні по-

дії, зрештою, мають проілюструвати чи скасувати ці міркування. Розповідачка та її приятель, мистецтвознавець Гніловські, відвідують виставку у Музеї сучасного мистецтва у Франкфурті, що про неї торочать всі ЗМІ, адже там гинуть і зникають відвідувачі. Відстоявши величезну чергу і потрапивши до музею, герої переходять з однієї зали до іншої та дивом рятують своє життя у жахаючих інсталяціях (їх супутникам по екскурсії це не вдається). В композиції «Три стріли» з центру залу з випадковою послідовністю і періодичністю вилітають оті самі стріли; на столі у проекті «Your own personal Jesus» радять спробувати порошок із різних купок; один з них – ціанистий калій; «Саркофаг» пропонує лягти в труну, яка порушить серцевий ритм і зупинить серце; «Дитячий електричний стілець» цілком відповідає своїй назві; у кімнаті з надписом «Тільки для жінок» на відвідувачку чекає звалтування, після котрого пропонується відповісти на запитання про перспективи фемінізму; рекомендують відвідати також залу з трутами, побачити відео сучасних і традиційних тортур, спробувати реальні тортури, використати можливість стрибнути з трампліна на трамвайні рейки, погодувати хижаків і таке інше. На виході з музею героям радять допомогу психолога чи священника, від якої вони відмовляються: «Спасибі. Ми звикли ходити на виставки» [2, с. 82]. А дорогою додому спостерігають жахливу автомобільну аварію, перед їхніми ногами падає з даху цегла, з радіо лунають вісті про авіакатастрофу в Україні. Фінал «Нам сьогодні добряче пощастило, – сказав Гніловські, і ми, дивлячись одне одному в очі, нервово розсміялися» [2, с. 83] залишає відкритим питання, пощастило героям вижити чи здивуватися.

Пригадаймо, щодо проблеми сміху повсякчас наголошується: будь-який повтор духовного акту не лише знижує значення і продуктивність самої дії, а й створює ефект комічного [11, с. 50]. «Культурний шар» оповідання «Плювали ми на ваших богів» – авангардне мистецтво: перформанси і композиції, котрі є частиною виставки «Катастрофа», імітують процеси мистецтва; смерті та каліцтва відвідувачів імітують вплив мистецтва. Так, знову і знову повторюваний акт добровільної насильницької смерті нейтралізує тут саму смерть як природне закінчення життя, вона постає чимось на кшталт мистецької провокації – скандалом. Зрештою, кожна смерть, що сталася на виставці, – це нещасний випадок: кожна можна пояснити раціонально, але кожна є наслідком і складовим прогресу: «У будь-якому разі, все більше і більше правил йде у небуття, творяться наступні, потім знову скасовуються. Це і є цивілізація. І, до речі, мистецтво і займається зняттям різних там табу, перевертає з ніг на голову правила. Тим самим воно все більше і більше дезорієнтує людину» [2, с. 85]. Далєбі те, що дозволяє сценам жорстокості в оповіданні перетворитися на комічне (в просторі «чорного» гумору, звісно), – це метонімічне поєднання наголошено побутових, прозаїчних елементів, які правлять за контекст страшного, та підкреслений, педальований характер жорстокого (це той спосіб «чорного» гумору, що його Масленкова означає таким чином: «Текст начебто стверджує факт його [жорстокого – Г. У.] існування» [9, с. 171]).

Втім, добровільна смерть відвідувачів музею чітко протиставлена «реальним» «легітимним» смертям (типу загибелі у масовій авіа- чи автокатастрофі), що про них розповідають газети і телебачення (невипадково інсталяція «Три стріли» протестує проти війни чи то у В'єтнамі, чи то в Іраку). Саме тому «мистецьке» насилля в «Плювали ми на ваших богів» має підривний характер; зокрема, воно є фактом відкидання влади, яка створює умови тотальної небезпеки для життя на планеті. Фантастичне припущення про популярну виставку, на яку стоять черги бажаючих померти за сучасне мистецтво, не так описує, як демонструє процес зникнення реальності. Не відсутність логіки такої смерті, а її над-логічність свідчить про хаос раціонального порядку. Ось один із діалогів героїв: «Так, я не розумію, де закінчується життя і починається мистецтво, і де закінчується життя і починається мораль! – зітхнула я. – Мораль починається тоді, коли хтось вти-

кає чужі пальці у розетку, – посміхнувся Гніловські» [2, с. 74]. Зламати закон «дозволеної і схваленої» смерті (хоча б відвідавши небезпечну виставку) – значить не просто відкинути соціальний протокол, а й переступити межі тіла. І це вже не акт жертвоприношення, як у «По той бік», чи спокути, як у «Нареченому» або «Приємному трунарі». Це ритуал трансформації: трансгресувати мораль можливе лише переступивши тіло.

«Чорний» гумор і гротескність, які підкреслюють не-реалістичну природу малої прози Кісіної, вочевидь, мають звернути на існування тут щонайменше двох несуголосних точок зору на світ. Але більше: вони мають вказати на точку зору оповідача, що не збігається з ідеєю правдоподібності, а отже, «вказати» пряме авторське втручання. Натомість висміюючи / актуалізуючи реальність як насильство, такий підхід (тобто поєднання гумору і гротеску) в прозі Кісіної не відкидає існування самої реальності. Це такий собі випадок гіперреальності (на рівні репрезентації), в котрій між реальним і уявним має зникнути різниця. Віктор Єрофєєв у передмові до культового збірника «Російські квіти зла» рекомендує не перевіряти істинність «інакшого, психоделічного слова» Кісіної, адже «немає сенсу відкидати чи приймати його, як і будь-яку наркотичну галюцинацію» [12, с. 29]: слово тут є інформацією про зло, яка передуює покаранню. Далєбі «нереальність» прози сучасної авторки – це не відхилення фантазму; це, скажімо так, ілюзія, яка в процесі галюцинації стає самототожною. Твориться ефект, подібний до первісної свідомості: Кісіна оперує тотожністю і повтором, наполягаючи на них як на художньому прийомі, проте об’єктивує цю установку вельми різноманітно.

Іронія жіночого тексту, свідоме порушення пропорцій образів і емоцій – це не лише спосіб формування дійсності, а й спосіб її інтерпретації, на якому наполягають жінки-прозаїки (найвідчутніша тенденція на сучасному етапі жіночої прози російською мовою, кінця 1990–2000-х). Заплутати «невтаємниченого» читача, актуалізувати значення, протилежне до проголошеного, а частіше наголосити на «правильності» обох значень: у такий спосіб задана двозначність жіночої прози не може бути і не мусить бути потрактованою. Попри акцентований провітницький пафос жіночої прози (навчити читати як жінка і бачити світ як жінка), фемінна альтернатива є проектом «незрозумілим», таким, що прагне вийти за межі суб’єктивного розуміння. А, отже, є спробою позбутися будь-якої оцінки. Іронія постає способом дистанціювати текст від дійсності (автора, персонажа, читача тощо). Натомість мовна модель завжди підмінює тут емпірику реальності.

### Бібліографічні посилання

1. *Курицын В.* Феминизма / Искусство против географии / Вячеслав Курицын. – СПб. : Мраморный дворец, 2000. – С. 129.
2. *Кисина Ю.* Улыбка топора / Юлия Кисина. – Тверь : KOLONNA Publication, 2007. – 192 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
4. *Жеребкина И.* Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует / Ирина Жеребкина. – СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.
5. *Кисина Ю.* По ту сторону / Юлия Кисина // Ковчег. – 2003. – № 3 (7).
6. *Чанцев А.* Книжные полки в крови (Кисина Юлия. Улыбка топора. Рассказы. – Тверь : KOLONNA Publication, 2007. 192 с.) / Александр Чанцев // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 88. – С. 324–328.
7. *Григорьева Н.* Юлия. Пьеса / Надежда Григорьева // Звезда. – 2002. – № 7. – С. 226–229.
8. *Смирнов И.* Между симметрией и асимметрией. Предисловие / Игорь Смирнов // Кисина Ю. Простые желания. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 5–20.
9. *Масленкова Н. А.* К постановке проблемы «черного юмора» / Наталья Александровна Масленкова // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистиче-

ская школа: традиции и современность (Казань, 11–13 декабря 2003 г.) : Труды и материалы : в 2 т. / Под ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2003. – Т. 2. – С. 171–172.

10. *Масленкова Н. А.* «Черный юмор» и типология смеха / Наталья Александровна Масленкова // Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность. – Самара : Изд-во Самар. ун-та. 2004. – С. 88–98.

11. *Пропп В.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / Владимир Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.

12. Русские цветы зла: Антология русской прозы конца XX века / Сост. Виктор Ерофеев. – М. : ЗебраЕ, АСТ, 2004. – 544 с.

*Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.*