Речь подпольного человека: маскулинность в культуре советского андерграунда

Клавдия Смола

18+



Клавдия Смола (р. 1974) — профессор, заведующая кафедрой славистики в университете Дрездена.

Заглавие этой статьи содержит аллюзию на книгу Стивена Коткина «Магнитная гора. Сталинизм как цивилизация» (1995). В главе «Говорящий большевик» Коткин исследует, как в раннесоветский период новый язык и новые средства (само)выражения формировали субъективность рабочего, позволявшую позитивно идентифицироваться с ценностями советского государства: «высказывания о труде и рабочем месте становились определяющим фактором в том, как рабочие воспринимались другими и как они воспринимали самих себя»[1]. Используя, помимо прочего, автобиографические свидетельства, Коткин показывает, как термины, связывавшие труд рабочего, например с международной классовой борьбой, солидарностью пролетариата или политическим образованием, обеспечивали определенное «поле игры»: «Во многом именно благодаря этой игре люди становились частью публичной сферы, или, если угодно, “официального» общества”»[2]. Книга Коткина вышла в период повышенного академического интереса к лингвистической субъективности *homo sovieticus*, доступной нам в разного рода эго-документах. История субъективности в буквальном смысле *говорила* о том, как полная или частичная идентификация человека с советской «империей положительной деятельности»[3] могла легитимировать советский строй даже в самые страшные периоды диктатуры.

Беря на вооружение оптику «говорящего индивидуума» Коткина, но диаметрально переворачивая предмет исследования, я анализирую в этой статье, как идентичность представителя советского подполья формировалась — и формируется до сегодняшнего дня — в автоархивах, воспоминаниях и свидетельствах

1 Коткин S. *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Oakland, 1995. P. 254. Все переводы мои. — К.С.
2 Ibid. P. 277–278.
3 См.: Мартин Т. *Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939*. М.: РОССПЭН, 2011.

на основе его гендерно маркированных высказываний. Как маскулинность формировала поведение и речь с позиции непринадлежности или оппозиции к официальной культуре и политике? Обращаясь к значимым эго-документам представителей культуры советского андерграунда разных периодов, я прослеживаю, как речевая идентичность советского парии была связана с гендерным режимом неофициальной советской культуры. Эти вопросы приводят, в конечном счете, к следующему: какие идентификаторные ресурсы создавали публичные контрнарративы в средах художественного подполья и каким образом маскулинность легитимировала позицию носителя иного, нонконформистского, голоса.

Гендер, язык и контркультура: двойная зона невидимости

По отношению к диссиденству и контркультурам коммунизма тема гендерного дисбаланса — и, в частности, репрезентации маскулинности — представляет собой слепое пятно в двойном смысле: ею пренебрегали сами акторы и участники сообществ политического противостояния, ее до сих пор игнорирует и академический мейнстрим. Невидимость гендерной проблематики для специалистов по андерграунду имеет свои причины, помимо вольной или невольной солидаризации со взглядами самих нонконформистов. С одной стороны, неофициальная советская культура только совсем недавно перестала быть объектом героизации и идеализации и стала изучаться как системное и разнородное целое с множеством субкультур, жизненных миров и принятых кодов[4]. Интерес к быту, коммуникативным стилям и созданию собственного имиджа подпольных художников и литераторов, возникший в ходе антропологического и прагматического поворотов в гуманитарных науках, только начинает обращаться к гендеру как системному фактору репрезентации несоветского или антисоветского. Сегодня исследование протестных движений и культур как феномена со своими структурами власти, ролей и влияний, со своими каноном и иерархией, порой напоминающей официальную культуру, делает и гендер интересным объектом для недихотомического анализа взаимных отражений и взаимозависимостей между, казалось бы, непримиримо оппозиционными друг другу сферами советского общества. Такой анализ не уменьшает значения контркультур, их манифестов и артефактов, но, возможно,

4 Этот подход был теоретически осмыслен в: Lipovetsky M., Glanc T., Engström M., Kukuj I., Smola K. (Eds.). *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2024.

позволяет несколько дистанцироваться от — как мы увидим, очень мужской — харизмы подполья, давая возможность посмотреть на способы ее автоартикуляции со стороны. С другой стороны, гендер и феминизм стали по-настоящему болевым пунктом рефлексии социального неравенства и патриархата в России только в 2000-е, а скорее даже 2010-е и 2020-е, в период консервативного поворота и перформативной, нередко эстетизированной гегемонной маскулинности в политике[5]. Сегодня гендерная перспектива способствует новому взгляду и новому языку анализа истории советской культуры: к изучению советского андерграунда добавляется еще один, прежде невидимый и маргинализованный, признак дифференциации[6].

Слепое пятно гендерных установок советского андерграунда, однако, до сих пор наблюдается не только в кругах бывших участников, но и среди исследователей в силу неприязни к таким интеллектуальным и научным агентам, как феминистская критика, анализ гендерного неравноправия или сексуальных меньшинств. В российских и — шире — в постсоветских интеллектуальных кругах они часто становятся объектом насмешек и предметом критики в той же мере, в какой предметом критики становятся «новая этика», «гендерная идеология» или «политическая корректность»[7]. Критикуется, например, навязывание сегодняшних эпистемологических рамок исторически более ранним периодам. По сути, требование изолировать прошлое от нового знания как раз означает своего рода табу на критическую *историзацию идеологии* той или иной эпохи. Помимо этого, с точки зрения либерально или оппозиционно

Требование изолировать прошлое от нового знания означает табу на критическую *историзацию идеологии* той или иной эпохи. С точки зрения либерально или оппозиционно настроенных российских интеллектуалов деконструкция канона угрожает сохранению несоветского и антисоветского культурного наследия.

5 О новых академических повестках см.: Pushkareva N. *Gendering Russian Historiography (Women's History in Russia: Status and Perspectives)* // Muravyeva M., Novikova N. (Eds.). *Women's History in Russia: (Re) Establishing the Field*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 2–16.

6 См.: Zakharova S. *Gendering Soviet Dissent: How and Why the Woman Question Was Excluded from the Agenda of Soviet Dissidents (1964–1982)*. Budapest, 2013; см. также книгу «Феминистский самиздат. 40 лет спустя» (2020), в издании которой приняли участие как исследователи, так и акторы сегодняшнего феминистского активизма.

7 Ср.: Surman J., Rossman E. *New Dissidence in Contemporary Russia: Students, Feminism and New Ethics* // New Perspectives. 2022. Vol. 30. № 1. P. 5–7.

настроенных российских интеллектуалов деконструкция канона угрожает — особенно в нынешней общественно-политической ситуации в России — сохранению несоветского и антисоветского культурного наследия.

Невидимость гендерных иерархий для *внутреннего* взгляда — самих участников советского андерграунда, как мужчин, так и женщин, — уже отмечалась[8]. Из интервью, проведенных Олесей Авраменко с представителями московского концептуализма, видно, что сильный дисбаланс в гендерной репрезентации этого круга — например исключительная роль мужчин как теоретиков концептуализма, двойная и тройная нагрузка у женщин-художниц как зарабатывающих на жизнь жен мужей-художников и матерей, отсутствие женских художественных тандемов и так далее — начинает тематизироваться лишь с 1990-х, когда появляется сам дискурс феминизма[9] и язык для разговора о гендере как значимом признаке *différance*.

Гендерная рефлексия была чужда не только официальной советской культуре, где пропагандировался половой эгалитаризм, но отсутствовала и в мейнстриме подполья, где гендерный вопрос не артикулировался по разным причинам — в том числе и как нечто чуждое свободе инакомыслящих и мнимому отсутствию предрассудков контркультуры. Маргарита Тупицына писала, что «до периода гласности представители диссидентского сообщества отстаивали свою инаковость лишь по отношению к официальной власти и ее пропагандистскому аппарату»[10]. Маргарита и Виктор Тупицыны, принадлежавшие к кругам андерграунда, но при этом практиковавшие критическую метапозицию по отношению к нему, отточенную постструктуралистской оптикой, понимали гендерную слепоту диссидентских сообществ именно как отсутствие определенного взгляда и языка — «неспособность к считыванию институциональных кодов»:

> «До сравнительно недавнего времени феминистская интеллектуальная практика не находила поддержки среди московских художников альтернативного круга. В 1987 году Наталья Нестерова и несколько других московских художниц решительно отвергали любые попытки рассматривать их творчество в контексте феминистской повестки. Возможно, это было связано с недостаточным осознанием значимости гендерной проблематики, политики тела, мужского доминирования, сексизма, а также ответственности художника за критическую рефлексию над этими проблемами»[11].

8 См.: Zakharova S. *Op. cit.*; Нижник А. *Право голоса // Право говорить. Феминистский самиздат. 40 лет спустя*. М.: Common Place, 2020. С. 33.

9 Авраменко О. *Гендер в советском неофициальном искусстве*. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 33–47.

10 Tupitsyn M. *Unveiling Feminism. Women's Art in the Soviet Union* // Arts Magazine. 1990. December. P. 67.

11 Idem. *If I Were a Woman* // Third Text. 1997. Vol. 11. № 40. P. 27.

Возросший сегодня — в основном в небольшом секторе молодых исследователей-активистов, часто аспиранток — интерес к феминистскому самиздату вполне понятен: это был редкий случай *программной* женской агентности, *иного слова*, отличавшегося как от советского, так и от несоветского языкового мейнстрима и более того — адресованного не только государству, но и состоявшему в основном из мужчин гендерно консервативному большинству андерграунда. Хотя это *иное слово* и было услышано — или скорее прочитано — в альманахе «Женщина в России» (1979) лишь меньшинством нонконформистов, но именно феминистки Наталья Малаховская, Татьяна Мамонова, Татьяна Горичева или Юлия Вознесенская начали вырабатывать новую эпистемологию и язык различия[12]. Делали они это, невзирая на пренебрежение и даже сарказм, встреченный ими среди многих мужских представителей андерграунда[13].

Как показывает социологический опрос, проведенный Софьей Чуйкиной, женщины нефеминистки, в отличие от феминисток — а их было подавляющее большинство, — приходили в диссидентские круги часто через замужество, дружбу, любовные отношения и, главное, понимали себя как помощниц близким им людям. Это не значит, что у женщин-нонконформисток не было своих твердых убеждений, но это формировало отличия:

> «[Для них,] как правило, не были характерны создание собственных оригинальных идеологий, поиск возможных путей развития России, написание теоретических текстов. Такие виды деятельности были более характерны для мужчин, особенно для лидеров-идеологов, которые были в каждом оппозиционном кругу и в каждой подпольной группе. Для женщин был первичен поиск авторитетов»[14].

Женщины в основном были частью инфраструктур и выполняли вспомогательные роли связисток, машинисток и хозяек подпольных домов. Поэтому они реже становились прямыми жертвами режима — арестовывали в основном мужчин, — и по той же причине в основном именно инакомыслящие мужчины становились публичными фигурами, альфа-триггерами нонконформизма, обретая агентность в основном через речь как

12 См. собранные в сборнике «Феминистский самиздат. 40 лет спустя» (2020) свидетельства издательниц альманаха. Сравнение их текстов советского периода и формулировок в свидетельствах 2010-х, обнаруживает и значимую разницу: язык гендерной деконструкции явно превалирует у них в 2010-е, когда теория гендера уже сформировала значительную часть языка левого мейнстрима и подготовила терминологический аппарат для историзации феминизма.

13 Нижник А. *Указ. соч.*

14 Чуйкина С. *Участие женщин в диссидентском движении. Случай Ленинграда // Гендерное измерение социальной и политической активности в переходный период* / Под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. СПб., 1996. С. 176.

действие. Поскольку советская Россия придерживалась старинной традиции показательного суда над ересью (она действует вплоть до настоящего момента), то публичное наказание за продукцию языка — декларации, литературные или философские тексты — воплощало прямую и видимую политическую жертвенность. Инакомыслящие женщины-нефеминистки находились в подполье подполья, в ситуации двойной невидимости.

Характерно, что и те субъекты культурного подполья, которые в разные его периоды перформативно субвертировали привычные гендерные границы — например Евгений Харитонов, Геннадий Трифонов, Эдуард Лимонов или Генрих Худяков, — были почти исключительно (биологическими) мужчинами. Именно мужчины занимали позицию социального и символического существования «между» и «вне», прибегая к художественным гендерным трансгрессиям и подвергая сомнению традиционные и гегемонные модели гендера.

Как же выражался (в двойном смысле этого слова) гендерный канон советского андерграунда? В этой статье фокусируется именно дискурс мужского большинства, который строился с помощью определенного языка — системы не только вербальных, но и невербальных знаков: амальгамы поведенческих, коммуникативных и лингвистических кодов, легитимировавших и конституирующих *перформативную маскулинность неофициальной культуры как манифестации несоветского и антисоветского*.

Альтернативный жизненный мир как лаборатория мужского языка

Девиантный язык общения и самопрезентации был неотъемлемой частью советской неофициальной культуры, вывеской ее творческого быта и оправданием непринадлежности ко лжи официоза[15].

> «Термин “инакомыслие” неточен, потому что самым существенным в диссидентстве было инакословие. То есть в конечном счете — противопоставление общепринятому языку и стилю своего стиля и своего языка»[16].

Авторы этих строк не имеют в виду здесь гендер, но этот тезис верен в целом, а потому его можно применить и к гендерно-

15 В этой статье не идет речь обо *всех* кругах, средах и представителях неофициальной культуры, так как она отнюдь не была гомогенным явлением. Тем не менее имеются в виду формы выражения и общения, характерные для большого количества поэтов и художников, а главное, ставшие одним из самых заметных опознавательных признаков их коллективной идентичности.

16 Вайль П., Генис А.* *60-е. Мир советского человека*. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 75. (* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов. — *Примеч. ред.*)

му пересмотру несоветского языка, о котором идет речь в этой статье. Относительная герметичность кругов андерграунда обеспечивала формирование внутреннего языка, который поддерживался узостью и коммуникативной плотностью жизненного мира в подполье и который был тесно связан с нормами поведения в быту. Чрезвычайно тесное повседневное общение между художниками и писателями, невозможное в обычных условиях, порождало не только взаимное влияние, но и то, что Юрий Тынянов назвал «домашней семантикой», под которой он понимал возникновение в дворянских литературных салонах и кружках XIX века общего интимного литературного кода, известного и понятного всем участникам (как, например, дружеское стихотворное послание)[17]. Однако, в отличие от модели, описанной Тыняновым применительно к другим литературным эпохам, в системе неофициальной культуры новые значения приобретали не только традиционные художественные приемы, но и коммуникативный стиль, язык и поведенческие практики[18]. Частные связи, пространственная близость и внутренняя групповая сплоченность, возникавшие вследствие табуированного положения участников неофициальной культуры, превратились в системообразующие черты андерграундной среды[19].

Относительная герметичность кругов андерграунда обеспечивала формирование внутреннего языка, который поддерживался узостью и коммуникативной плотностью жизненного мира в подполье и который был тесно связан с нормами поведения в быту.

Прежде, чем перейти к анализу «домашнего языка» и перформативного поведения, следует отметить, что, как это ни иронично, описанная выше герметичная повседневность советского андерграунда во многом способствовала воспроизводству гендерного неравенства. Речь идет не только о том, что, как отмечали исследователи и участники событий, эмансипаторная повестка субкультур и альтернативных жизненных стилей чаще всего не включала в себя гендерного элемента.

17 Тынянов Ю. *Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука, 1977. С. 279.

18 Более подробно об этом см. в: Smola K. *Community as Device: Metonymic Art of the late Soviet Underground // Russia — Culture of (Non-)Conformity: From the Late Soviet Era to the Present //* Russian Literature (Special Issue). 2018. № 96–98. P. 13–50. Стоит упомянуть, что многочисленные послания неофициальных поэтов друг другу и друзьям-художникам свидетельствуют о культе мужской дружбы и солидарности в кругах андерграунда.

19 О чертах приватности в творчестве ленинградской неофициальной литературы см.: Савицкий С. *Андерграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы.* М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 89–103.

Семейная организация многих приватных контактов поддерживала патриархальные структуры разделения обязанностей по признаку пола[20]. Необходимость держаться вместе собирала инакомыслящих не только вокруг дружеских кружков, но, как я отметила выше, и вокруг семей, в которых женщины часто были женами и помощницами более успешных и известных художников и поэтов[21]. Семейные связи, обеспечивавшие целостность узкого — и находившегося под постоянной угрозой — жизненного мира, во многих случаях вели к своеобразному возврату к традиционным гендерным отношениям. Более того, дистанцирование от всего официального означало и дистанцирование от советской идеологии гендерного равенства[22]. Поэтому, хотя жизнь в альтернативных культурных и политических кругах открывала женщинам возможность стать политическими субъектами и сформировать альтернативную

Дистанцирование от всего официального означало и дистанцирование от советской идеологии гендерного равенства. Поэтому, хотя жизнь в альтернативных культурных и политических кругах открывала женщинам возможность стать политическими субъектами, сама принадлежность к этому сообществу нередко лишала их субъектности в другом отношении, что вновь приводило к их публичной невидимости.

общественную идентичность, сама принадлежность к этому сообществу нередко лишала их субъектности в другом отношении, что вновь приводило к их публичной невидимости. Помимо этого, андерграунд на структурном уровне интернализировал тот дисбаланс между женщинами и мужчинами в быту и семье, который вопреки догме равноправия превалировал в советском обществе в целом.

Язык советского андерграунда во многом формировался мужской богемной культурой, которая в разных вариантах со-

20 Олеся Авраменко приводит немало свидетельств — Юлии Нельской-Сидур, Натальи Абалаковой, Эндрю Соломона, Веры Митурич-Хлебниковой и других — не только о роли женщин как жертвующих собой ради мужа подруг жизни, но и конкретно об их каждодневной домашней работе и зарабатывании денег для семьи (Авраменко О. *Указ. соч.* С. 34–42).

21 Один из наиболее ярких примеров семейного типа организации подполья — группа Лианозово. Более того, Михаил Берг иллюстрирует свой тезис о «референтной» сплоченности неофициальной культуры свидетельством Бориса Иванова: «даже большинство браков заключалось, не выходя из своего круга» (Берг М. *Литературократия: проблема присвоения и перераспределения власти в литературе.* М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 244).

22 См. об этом отчуждении в 1970-е не только в диссидентских кругах, но и в среде либеральной интеллигенции, и в советской публичной сфере в целом, в том числе и в контексте позднесоветского «кризиса мас-

единяла в себе черты многовекового русского патриархального уклада, военно-лагерного опыта и современных западных образцов — таких, как битничество, популярное в 1960–1970-е. Языковые перформансы этой гибридной — но отнюдь не противоречивой, так как всегда подчеркнуто мужской — идентичности повсеместно встречаются как в позднесоветских эго-документах, так и в воспоминаниях на протяжении всего периода постистории андерграунда с 1990-х по 2020-е. Приведем типичные фрагменты из «Антологии новейшей русской поэзии у Голубой лагуны» (1980–1986) — девятитомника лирики, изданного Константином Кузьминским и Григорием Ковалевым после эмиграции и содержащего копии множества уникальных рукописей поэтического самиздата. Комментарии и воспоминания самого Кузьминского — поэта-провокатора, харизматика и антисоветчика — накладывают неизгладимую стилистическую печать на это издание[23]:

> «Началось с Владимира Таренкова, который у меня гвозди в пиве варил / накалит над газом, а потом — в пиво: "Так, говорит, железистей, и для печени тоже". / Больше ничего о нем не знаю. Стихов не читал. Пили. […] Приходим с Палеем чуть не в полночь, а они на Фонтанке. […] Естественно, водка у них еще была, а потом на Московский к таксерам сгоняли. […] Утром мы, освежившись, на Галича нарвались, а потом, в ЦПКиО, где Лев исполнял омерзительно-слюнявую "балладу" Лившица "О куске хлеба", я не выдержал, но кажется, сблевал. […] А потом сидели в поплавке, где Лев с воодушевлением рассказывал об одной подруге: "Ее, говорит, звали Сталиной. Я ее е…л, как врага народа!" Ну чем не Юз. […]
>
> Ко мне она [Наталья Галкина] приходила уже с Чейгиным и Куприяновым, почему и не запомнил. Предпочитал более юных дам, а не ровесниц, которых е…ь — как полкового товарища. Не в кайф. […]

Даем слово Нестеровскому:

> **Монолог м…а**
> Я по призванию м…к,
> Что значит попросту м…а,
> Я провокатор, заводила,
> Организатор склок и драк»[24].

кулинности», в: Здравомыслова Е., Темкина А. *Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // О муже(N)ственности* / Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 432–451; Кон И. *Мужчина в меняющемся мире*. М.: Время, 2009. С. 134–142.

23 Имена, встречающиеся в цитатах, принадлежат более или менее близким друзьям и знакомым Кузьминского; как эти имена, так и не всегда ясный ситуативный контекст описываемых эпизодов не играют в моей статье значимой роли и поэтому не комментируются. (Будучи ограничены требованиями российского законодательства, мы вынуждены цитировать некоторые литературные произведения с искажающими их эстетическую цельность купюрами. — *Примеч. ред.*)

24 Цит. по: *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны* / Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев (https://kkk-bluelagoon.ru/).

Эти цитаты интересны по нескольким причинам: Кузьминский употребляет нонконформистский сленг, представляющий из себя смесь мата и хулиганского арго с интеллигентским образованным языком; он упоминает свои и своих друзей сексуальные приключения, привычно используя вульгаризмы (тот же мат) и бытовой сексизм; он инсценирует на страницах своей антологии «театр» бескомпромиссной аутентичности, сознательной социальной девиантности и гордого антиглянца андерграундного быта. Цитата из Нестеровского создает атмосферу *стилистического единомыслия*: легитимации матерной лексики в поэзии как восстания против стерильности языкового официоза. Вся «Антология» представляет собой своего рода перформативную автобиографию художника жизни[25], собирающего вокруг себя людей, образы и бесконечное количество текстов — и складывающего их в жизнетворческое кредо:

> «Поэт и общество
>
> Мы переходим к “антисоциальной” [функции поэта]. Почему-то приличных людей / в “общепринятом” смысле / среди поэтов не встречалось. Пока их не пригладят академики и не обсосут читатели. Пушкин — эпиграммист, пьяница, бабник, венерик / “Первая […] болезнь была и первою кормилицей его поэмы”, — пишет Тургенев Вяземскому 18 декабря 1818 года. […] “Старое пристало к новому и пришлось ему опять за поэму приниматься, — радуется кн. Вяземский, — Венера пригвоздила его к постели”. Впрочем, по меркам своего времени и своего социума, они вели себя не хуже, а даже лучше Есенина век спустя. Такой Есенин или Пушкин, естественно, не годится “для широких масс”. […] Поэтому и совершенно безгрешный “Роман без вранья” Мариенгофа переиздан лишь сейчас. […] О как нас оберегали! Оберегают и по сю»[26].

Субверсивную антисоциальность своего круга Кузьминский легитимирует историко-литературной генеалогией: крупные поэты прошлого были пьяницами, болели венерическими заболеваниями, порой унижали или даже били своих жен (в том же контексте он упоминает Есенина и Айседору Дункан) и выступали против государства[27]. Романтический пушкинский прообраз «Поэт и толпа», перефразированный Кузьминским в заглавии процитированного фрагмента «Поэт и общество», оправдывает или даже неизбежно включает в себя личное «несовершенство» мужчины-творца: домашнее насилие, наркозависимость, сквернословие, пьянство, полигамию

25 Кузьминский не раз называл антологию своей атобиографией, например, в документальном фильме «Константин и Мышь» (режиссер Андрей Загданский, 2006) (www.zagdansky.com/konstantin-mouse).

26 *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*.

27 Помимо этого, Кузьминский не раз называл себя наследником эпатажников-футуристов.

и использование женщин как сексуальные объекты. Личные пороки становятся политическим жестом аутсайдера и одиночки. В первой цитате упоминается и другой из единомышленников, а также «единословников» Кузьминского: это «Юз» — Юз Алешковский, поэт-матерщинник, сатирик и диссидент, один из самых талантливых перформеров хулиганской, в стихах и прозе часто эксплицитно сексистской, маскулинности.

Характерно, что облик и харизма принципиального антиприспособленца Кузьминского до сих пор не пересматривались с точки зрения инсценировки маскулинности. Его друзья и знакомые не раз писали о шокирующей предвзятости его поэтических суждений, о его непорядочности и бабничестве, многие ссорились с ним, но практически никогда не тематизировалась гендерная составляющая его жизнетворчества — в быту и на страницах его так часто цитируемых поэтами и специалистами-академиками эго-документов. В популярной интеллектуальной истории за Кузьминским давно закрепилась репутация *l'enfant terrible* русской неподцензурной поэзии: к этому имиджу, активно культивировавшемуся самим поэтом, прибегает, например, режиссер документального фильма «Константин и Мышь» (2006) Андрей Загданский:

> «*L'enfant terrible* русской литературы Константин Кузьминский живет в крошечной деревушке на севере штата Нью-Йорк, на берегу реки Делавэр, в старом покосившемся доме у железнодорожного переезда. Его свобода абсолютна. Его преданность искусству безгранична. Он живет среди своих книг, художественной коллекции, кошек и стихов»[28].

Характерно, что тексты «Антологии» воспринимаются вплоть до сегодняшнего дня в основном только как ценная, пусть и субъективная летопись «второй культуры», но не как *перформативное свидетельство культурного поведения андерграунда*, говорящее об экспонированной для публики и потомков системе ценностей. Жесты, язык и поза Кузьминского-издателя почти всегда упоминаются как простительная личная слабость и индивидуальная художественная идиосинкразия гения, которая при ближайшем рассмотрении оборачивается скорее достоинством, признаком незаурядности и таланта. Так, в статье «Википедии» о Кузьминском, своего рода зеркале и источнике

28 Там же. В фильме слово предоставляется самому Кузьминскому, появляющемуся перед камерой в основном совершенно голым, а порой в разных костюмах — шамана, гуру, кавказца, — и его жене Эмме Кузьминской по кличке «Мышь». В фильме, ставящем во главу угла перспективу уникальной личности Кузьминского, нет места критическому анализу его порой откровенно сексистских высказываний. Эмма выступает в фильме в функции няньки, медсестры, хозяйки и фотодокументатора перформансов любимого мужа. Из интервью с ней становится очевидным, что она ценит его безоговорочно и принимает вместе с его изменами, нищетой и запоями.

сведений, закрепившихся в популярной культурной памяти, цитируется исследователь неофициальной советской поэзии Владислав Кулаков:

> «Кузьминский — *enfante terrible* русской поэзии — своим стилем и имиджем может шокировать кого угодно. […] Но одно дело имидж и личные вкусы […] и совсем другое — результаты многолетней издательской работы. А они, как говорится, налицо»[29].

Кулаков проводит здесь четкую разделительную линию между имиджем и персоной издателя. В той же статье цитируется и английский историк советского андерграунда Джон Боулт:

> «Более невероятного составителя, более иконоборческого публициста, более нетерпимого комментатора, чем г-н Кузьминский, […] трудно было бы и представить. Но самое любопытное, что именно г-н Кузьминский, […] верный рыцарь диссидентской музы и центральная фигура ленинградского полусвета, должен был воссоздать словесный образ второй советской литературы»[30].

Не остается сомнений, что популярное знание отражает вплоть до сегодняшнего дня не просто общие представления и культурно-исторические мифы, но исследовательский мейнстрим. В вышедшем в 2022 году сборнике, посвященном Кузьминскому и его антологии, редкие и скупые, чаще всего попутные упоминания исследователями гендерного поведения поэта показательны с точки зрения используемых эвфемизмов или техники неназывания своим именем примеров откровенного языкового и поведенческого гендерного сексизма. Этот академический хабитус демонстрирует негласное приятие или по крайне мере толерантность по отношению к определенным высказываниям и их языку. Так, Юлия Валиева нейтрально или даже положительно приводит ответ Кузьминского на очередной грубоватый пассаж:

> «Охапкин: …Надо давать [издавать] всех более или менее видных авторов… Разумеется, кроме баб. Пусть они сами сооружают свою клумбу. […]
>
> [Кузьминский:] Не хочется писать о бабах. О поэтессах в особенности. Но без них никак. […] Все-таки женщины в поэзии могут что-нибудь сотворить!»[31]

29 Цит. по: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кузьминский,_Константин_Константинович.
30 Там же.
31 В этом месте статьи описывается, как Кузьминский любил и ценил отдельных поэтесс: «Наденьку Полякову, Наталью Грудинину, Анну Ахматову, Татьяну Гнедич» (по заглавию его очерка). Валиева Ю. *Концепции периодизации «второй культуры»: Олег Охапкин — Константин Кузьминский (По материалам Amherst Center for Russian Culture) // На берегах Голубой лагуны. Константин Кузьминский и его Антология* / Сост. И. Кукуй. М.; Бостон; СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022. С. 421–422.

В том же сборнике поэт Иван Ахметьев цитирует Кузьминского:

> «“[Я] потерял всякое уважение к пишущей женщине. […] Я, правда, их [женщин] стихов не читаю. С меня хватит Леночки Шварц” — и комментирует эту цитату так: “При ярко выраженном интересе к женщинам как сексуальным объектам ККК [Кузьминский] скептически оценивал их способности к поэзии. […]. В общем, ККК и политкорректность — несовместимы”»[32].

«Политкорректность» здесь — необязательный для настоящего художника жест, отсутствие которого вполне можно и простить.

Я так подробно остановилась на Кузьминском, потому что он воплощал одну из крайних, но отнюдь не исключительных позиций в среде и жизненном мире советского андерграунда. Более того, крайние позиции создавали миф и харизму неофициальной культуры. Одним из таких мифов был, например, художник Анатолий Зверев — пьяница, женолюб и женоненавистник, он появляется во многих мемуарах как автодеструктивный гений спонтанного рисунка-перформанса, русский Поллок, скандалист, безумец и безбытник. В книге с говорящим заглавием «*Идеально другие*. Художники о шестидесятых» (2022, курсив мой. — К.С.) филолог Вадим Алексеев интервьюирует неофициальных художников, стремясь передать достоверные, из первых рук, сведения ушедшей эпохи. Так, рассказ Валентина Воробьева о Звереве и быте андерграунда — «алкогольно-художественного мирка»[33] — интересен не только содержанием, но и стилем, который я бы обозначила оксюмороном «перформанс аутентичности»:

> «Мой подвал был открыт решительно всем — и алкашам, и художникам, и ворам, и участковым, и б…м. […] Холин устраивал банкеты и тащил туда баб. […] Он [Зверев] мог сидеть и п…ь с ним часами. […] Он запрещал бабам смотреть на мужиков. […] Считал, что бабы — неисправимые существа, которых надо казнить. […] У женщин есть свойство следовать, подчиняться своему водителю-мужику, и, если какая-то поэтесса или цыганка пытались за ним плестись, они сами превращались в стопроцентных шизофреников»[34].

Субъект и объект этой речи — помимо воли Воробьева, который дистанцируется от «дикаря»-Зверева, — полностью сливаются в едином пространстве особого гендерного языка

32 Ахметьев И. *К.К. Кузьминский и Москва. Предварительные выкладки // На берегах Голубой лагуны…* С. 545.
33 *Валентин Иванович Воробьев // Идеально другие. Художники о шестидесятых* / Сост. и ред. В. Алексеев. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 318.
34 Там же. С. 318–336.

и поведения. Тип бунтаря-дикаря, «дикого мужчины», вписывался в общепринятую систему ценностей и быта подполья. Так, языковой перформанс художника-хулигана — один из самых ярких приемов в издании «Газаневщины», важного архива Газаневской культуры, вышедшего в трех изданиях[35]. Составитель книги — неофициальный художник Анатолий Басин — описывает в форме свободного стиха, помимо прочего, как они в составе круга Александра Арефьева искали вдохновение для своих картин в среде неприглядного, криминального быта послевоенного Ленинграда и подсматривали сцены изнасилования, драк и убийств:

> Мы увидели: кухня, сидит мужик, жрет щи;
> спущены порты: на коленях сидит его баба,
> он ее е..т.
> […]
> Проблема: можно ли увидеть, как баб насилуют,
> не насилуя их,
> Где это увидишь, если за это дают срок.
> Шли поиски[36].

Сцена особенно «мощного» группового изнасилования заканчивается успешным бегством художника от «восьми мужиков», которые обнаруживают его сидящим на дереве[37]. Этическая и творческая трансгрессия — жест идейного преступника, нонконформиста, нередко отсидевшего в тюрьме, стремящегося к правде жизни, — это акт неповиновения предписанным государством нормам. Одной из наиболее харизматичных фигур круга Газаневщины был сам Арефьев, о котором Басин пишет:

> Чем крепче талант, тем
> брутальнее собственной жизни он в состоянии
> обыграть «придавая артистизм компании».
> Поленница дров[38] — это еще одна такая же добрая
> вещь для художника
> из ряда провокаторов-стимуляторов, как
> «крайний оригинал», «сексуальная горячность», […]
> где талант — иммунная система[39].

С восхищением описывает Басин, как «могучий Арех» убил ножом и собственными руками свинью, как в состоянии опья-

35 *Газаневская культура о себе (в компиляции и редакции А. Басина)*. Л.; Иерусалим, 1974–1989; *Газаневщина* / Сост. и ред. А. Басин, Л. Скобкина. СПб.: П.Р.П., 2004; Басин А. *Наши ниши: Газаневщина 3*. СПб.: ДЕАН, 2015; см. об этом издании в: Smola K. *Gazanevshchina: Experimental (Life) Artists of Leningrad* // Lipovetsky M., Glanc T., Engström M., Kukuj I., Smola K. (Eds.). *Op. cit.* P. 842–864.

36 Басин А. *Указ. соч.* С. 16.

37 Там же.

38 На дровах художники сидели, подглядывая в окно женской бани.

39 Там же. Пунктуация и синтаксис оригинала сохранены.

нения он выдавал гениальные тексты, как, дорожа мужской и творческой дружбой, помогал достать обезболивающее для больного костным туберкулезом друга Роальда Мандельштама[40]. Творчество Басин конципирует, помимо этого, как мужскую потенцию, а творческий акт — как семяизвержение. Своих друзей и свою «сексуальную горячность», интерес к сексуальным сценам и к подглядыванию Басин определяет так:

> Но у нас это уходило не в бабу —
> Мы сохраняли эту горячность в себе
> Совместно с духом […]
> А изобразительные средства
> Сами выльются из тебя: […]
> Увидеть объект и затрястись от него
> изобразительными средствами,
> и самым острым способом его выразить. Личным[41].

Принимая в свою среду на равных некоторых избранных поэтесс и художниц, многие подпольные художники выстраивали свой художественный имидж в целом именно с помощью отличительных признаков маскулинности, кодов пола и нередко культурно опосредованной сексуальности. Эти особенные признаки мужского не были простым арифметическим различием, но включали в себя — в разных вариациях — целый комплекс черт Другого. Так, сленг был не только кодом «домашней семантики» мужской солидарности, но и перформативным медиумом близости к низкому как высокому. Возвышенное — отверженность, одиночество и жертвенность — инсценировались благодаря общему стилю.

Субверсивная вульгарность: мат, пьянство и советские битники

Реабилитация исследований мата и вульгаризмов (в какой-то момент они даже стали конъюнктурными) в советологии стала симптомом детабуизации определенных академических тем начиная с 1990-х. «Грязный» язык как одно из важных средств самовыражения не только люмпенизированного советского населения — от лагерников до уличной шпаны, — но и либеральной интеллигенции, оппозиционных интеллектуалов и артистической богемы стал предметом пристального аналитического внимания к тому, что прежде находилось вне территории академического мейнстрима. Кроме того, нецензурная лексика

40 Там же. С. 17–19.
41 Там же. С. 15.

в подпольной советской литературе стала живо интересовать исследователей как знак творческой деконструкции культурного канона и прием концептуальной игры с разговорным языком типичного *homo sovieticus*.

Анализируя эти и другие примеры некодифицированного советского языка, исследователи употребляют такие понятия, как «языковое сопротивление»[42], «язык самообороны»[43] или «противояз»[44]. Приводя эти формулы, Ингунн Лунде говорит о «деидеологизация языка после распада Советского Союза»[45]. Во всех этих работах — и их оптика доминирует до настоящего времени — игнорировалась и таким образом вольно или

Нецензурная лексика в подпольной советской литературе стала живо интересовать исследователей как знак творческой деконструкции культурного канона и прием концептуальной игры с разговорным языком типичного *homo sovieticus*.

невольно воспроизводилась культура мата и вульгаризмов. Харизма вульгарного языка как несоветского и антисоветского, особенно когда им пользовались нонконформисты, художники и лагерники-интеллектуалы, анализировалась и все еще анализируется как *универсальное*, не связанное с гендером оружие против лжи, идеологии и официоза.

Мат как предмет остранения в прозе и стихах неофициальных литераторов очень часто — хотя не всегда и не у всех — становился неотъемлемой стилистической чертой положительных героев и лирического «я» писателя, отражая его собственное альтернативное, а иногда и бунтарское жизнетворчество и жизненный мир. Это практиковалось такими разными авторами, как Василий Аксенов, Венедикт Ерофеев, Дмитрий А. Пригов, Тимур Кибиров и Юз Алешковский. Чтобы определить характер и степень идентификации автора с языком героя, потребовался бы индивидуальный анализ (анти)идеологии

42 Купина Н. *Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999.

43 Вежбицкая А. *Антитоталитарный язык в Польше: механизмы языковой самообороны* // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 107–125.

44 Сарнов Б. *Наш советский новояз: маленькая энциклопедия реального социализма*. М.: Материк, 2002.

45 Lunde I. *Newspeak, Counterspeak and Linguistic Memory // Language on Display: Writers, Fiction and Linguistic Culture in Post-Soviet Russia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 19–20. Художественный критик и журналист Виктор Кирхмайер в 2001 году следующим образом выразил ностальгию по «языку контркультуры» (не обязательно вульгарному): «Вместе с официальным советским жаргоном в прошлое уходит и язык контркультуры. Язык рок-музыкантов и подпольных художественных тусовок, эзотерических искателей и диссидентов. […] Он был символом независимости от “совка”» (Кирхаймер В. *Спасите советский жаргон!* 2001. 8 июля).

самих подпольных текстов. И хотя в целом ряде случаев присутствовало именно творческое остранение вульгарного языка, его использование подпольными поэтами, художниками и их дружеским окружением, зафиксированное в художественных и автобиографических эго-документах, нередко происходило *в той же лингвистической системе ценностей* и — как и сама созданная ими художественная литература (а не отдельные представленные в ней субъектности героев) — становилось перформативным выражением свободы и противостояния политическому насилию[46].

Эти факты важны для моего исследования, поскольку отражают невидимость, «нейтральность» и «естественность» гендерной идеологии тогда и сегодня: идеологии, которая была неотъемлемой частью языка свободы. Подхватывая выводы исследователей, но, в отличие от них, обнажая *не общеполитическое, но гендерное языковое насилие*, надо отметить, что сексистский характер матерного языка проявлялся не только и не столько сам по себе, сколько в определенной системе исторической, бытовой и символической кодировки той или иной среды. Помимо агрессивно-маскулинных импликаций самих матерных слов и выражений, служивших бесконечным источником языкового порнотворчества, жаргон нонконформистов отражал особенности собственной политической истории: «гонения на "политических", […] гражданская война, пересылка миллионов людей по этапам и лагерям, перетасовка их в "местах не столь отдаленных" с уголовными преступниками»[47]. Как точно описывает Валерий Мокиенко, «поэтизация» жаргонизмов в песнях бардов, в культуре и литературе диссидентов 1950–1970-х во многом соответствовала «варваризации литературного языка»[48]. ГУЛАГ принес с собой в среду нонконформистов не только сам жаргон, в том числе и матерный, но и заложенное в нем насилие лагерной среды. В художественном подполье матерный сексизм сочетался с интеллектуализмом и эрудицией, что восходило к образам отсидевших в сталинских застенках

46 С 1990-х стали появляться словари жаргонной и матерной лексики, которые свидетельствовали не только о канонизации мата, но и — особенно с 2000-х — о его политической субверсии. См., например: Плуцер-Сарно А. *Большой словарь мата. Т. 1. Опыт построения справочно-библиографической базы данных лексических и фразеологических значений слова «х…й»*. СПб.: Лимбус Пресс, 2005; Он же. *Большой словарь мата. Т. 2. Лексические и фразеологические значения слова «п…а»*. СПб.: Лимбус Пресс, 2005. (В названиях этих трудов эксплицитные слова давались без купюр, которые введены здесь исключительно из уважения цайтгайста и буквы закона РФ. — *Примеч. ред.*)

47 Мокиенко В. *Субстандартная фразеология русского языка и некоторые проблемы ее лингвистического изучения* // La Revue russe. 1994. № 7. С. 57. Елена Здравомыслова и Анна Темкина приводят исследования о формировании маскулинности в послевоенное время в советском обществе в целом: «Массовая безотцовщина, по мнению исследователей, привела к формированию специфических образцов мужественности. Брутальная маскулинность, склонность к насилию, […] есть результат воспитания мальчиков в […] средах, где нет воздействия старших мужчин и идет компенсаторное развитие мужской личности» (Здравомыслова Е., Темкина А. *Указ. соч.* С. 437).

48 Мокиенко В. *Указ. соч.*

поэтов, художников, писателей и ученых. Несмотря на то, что сексуально-агрессивные коннотации матерного языка часто оставались лишь в подтексте, потому что мат мог обоз начать что угодно, утрачивая свой первоначальный референт, в искусстве и жизнетворчестве он был прерогативой мужского перформанса.

Другим значительным влиянием, формировавшим мужской флер андерграунда, был культ альтернативной маскулинности, воплощаемый американскими субкультурами 1950–1970-х, прежде всего битничеством. Мизогинный характер маскулинности американских битников-интеллектуалов и писателей начал анализироваться со второй половины 2010-х. Бунт Герберта Ханке, Аллена Гинзберга, Уильяма С. Берроуза, Люсьена

В художественном подполье матерный сексизм сочетался с интеллектуализмом и эрудицией. Несмотря на то, что сексуально-агрессивные коннотации матерного языка часто оставались лишь в подтексте, в искусстве и жизнетворчестве он был прерогативой мужского перформанса.

Карра, Джека Керуака и других против консервативно-патриархального уклада послевоенной Америки и такого же идеала мужчины-семьянина обладал харизмой принципиально антиидеологического нонконформизма, воплощавшегося в употреблении запрещенных субстанций, пацифизме, отказе от работы на государство и сексуальной трансгрессии. Однако его отличала и другая подспудная идеология — идеология агрессивного мужского братства, построенного на принципе гендерного исключения.

Анализируя социальные типы маскулинности в Америке 1950-х как формы того, что он называл «homosocial enactment» («моносоциальная перформативность»), Пьер-Антуан Пеллерен описывает сугубо «мужские» коды творчества, которые культивировали битники и Хемингуэй:

> «[Как и Хемингуэй,] Керуак, сравнивая себя со спортсменом, а процесс письма — с бегом на короткую дистанцию, футбольным матчем или боксерским поединком, воспроизводит тот же идеал маскулинности. Эти сравнения особенно показательны в контексте эпохи, когда даже президент США Джон Ф. Кеннеди считал американцев слишком “изнеженными”. Для Керуака письмо должно было передавать пот, слезы и кровь, которых ему стоило его создание»[49].

49 Pellerin P.-A. *Reading, Writing and the “Straight White Male”: What Masculinity Studies Does to Literary Analysis* // Angles. New Perspectives on the Anglophone World. 2016. № 3. P. 1–17; см. также: Johnson R.

Описание телесных жидкостей, связанных с процессом творчества как телесной трансгрессией и физической жертвой, напрямую корреспондирует с концепцией творчества как перенаправленной, не растрачиваемой на женщину поллюции писателей и художников советского андерграунда. Цитированный выше Валентин Воробьев, описывая подвальную жизнь «Хвоста» (Хвостенко), Ентина, «инвалида Бори Понизовского, приятеля Нусберга», Холина, Сапгира, Кузьминского в 1960-х, пишет:

> «Они подражали американским битникам, жили автостопом. […] Хвост делит общество на две части — гениев и мусор, быдло, которое обязано содержать гениев. А гений ничего не обязан. […] После больших выпивонов все битники с бабьем шли в пивные бары»[50].

О влиянии битников на поколение шестидесятников писал Василий Аксенов[51]. Сам активно культивировавший жизнетворчество брутального и харизматичного мужчины-аутсайдера, Аксенов говорит о политической наивности битников и противопоставляет им свое советское поколение, которое вольно или невольно было более политизированным и по-настоящему гонимым властью. В этом смысле можно сказать, что к американскому битничеству наиболее близка была именно андерграундная и полуандерграундная богема, часто совершенно равнодушная к прямому политическому действию или считавшая политикой именно свое неучастие в ней или сам факт создания «другого» искусства. Именно в среде такого неучастия и аполитизма гендерный перформанс обретал особенно важное значение как замена прямого «мужского» действия. Советская диссидентская маскулинность сочетала «западные» поведенческие модели битников и мужской богемы с традиционной гендерной социализацией, характерной для российского общества в целом, включая, в частности, среду шестидесятников.

Помимо битников — но в тесной связи с их гендерно окрашенными ценностями, — воплощением свободной Америки в России 1960-х был упомянутый выше Эрнест Хемингуэй:

The Beats and Gender // Belletto S. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Beats (Cambridge Companions to Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 162–178. Тимоти Ходгдон сопоставляет два контрастных хиппи-сообщества 1960–1970-х — «The Farm» и «The Diggers»: «"Диггеры" […] превозносили мужественность человека вне закона — воина коренных народов Америки, активиста "Черных пантер", богемного художника» (Hotgdon T. *Manhood in the Age of Aquarius: Masculinity in Two Countercultural Communities*. New York: Columbia University Press, 2008).

50 *Валентин Иванович Воробьев*. С. 321–322.

51 Aksyonov V. *Beatniks and Bolsheviks* // The New Republic. 1987. November 30 (https://newrepublic.com/article/63633/beatniks-and-bolsheviks).

> «Хемингуэй существовал не для чтения. Важны были формы восприятия жизни, выстроенные писателем. Формам можно было подражать. В них можно было влить свой контекст. […]
>
> "Свои" всегда состояли из мужчин, даже если среди них были женщины. Любовь считалась всего лишь филиалом дружбы. И настоящий шестидесятник никогда бы не променял "водку на бабу"»[52].

Сочетание хемингуэевских культа дружбы, отказа от красивости и такой же культовой роли алкоголя выражался в русском варианте в употреблении матерного языка, унизительных высказываний о женском поле и частичной самоидентификации с преступным миром ГУЛАГа[53]. Характерно, что в книге, так точно проанализировавшей гендерный дух эпохи, в целом делается положительный вывод о влиянии Хемингуэя на русскую интеллигенцию:

> «И все же Хемингуэй […] привил поколению презрение к позе. […] Хемингуэевский идеал воспитал недоверие к внешнему пафосу […]. Конечно, хемингуэевский идеал негативен. Он отрицает, а не создает. Но позитивные идеалы опаснее мужественного и застенчивого умолчания»[54].

Не оценивая верность или неверность этого вывода, мне важно отметить, что и здесь наблюдается то же слепое пятно, свойственное критической эпистемологии советологов: за пределами видимости исследователей остается перформативная власть гендерной позы богемы, которая в приведенной цитате определяется как «мужественное и застенчивое умолчание». Здесь деконструкция советской культуры не включает в себя оптику полового неравноправия, более того — она *воспроизводит гендерный перформатив советской эпохи*.

То, что мы сегодня назвали бы токсичной или агрессивной маскулинностью, не было «привилегией» богемных культур 1950–1960-х — десятилетий, в которые наиболее явственны были, с одной стороны, влияние послевоенного лагерного криминала, с другой, увлечения американскими субкультурами. В разной степени перформативный гендерный язык аутсайдеров наблюдается и в 1970–1980-е. Так, группа «Мухоморы», развертывавшая свои перформансы с конца 1970-х по середину 1980-х, во многом концептуализировала себя как карнавальное подражание-пародию на «отцов» московского концептуализма —

52 Вайль П., Генис А. *Указ. соч.* С. 156.

53 Здравомыслова и Темкина пишут также об образце кодекса части и бытового поведения декабристов, «диссидентов XIX века», для мужчин либерального советского общества, что делает картографию влияний еще более гибридной: «Романтический образ декабриста предполагал также дебоширство, которое считалось выражением либерального мировоззрения» (Здравомыслова Е., Темкина А. *Указ. соч.* С. 444).

54 Вайль П., Генис А. *Указ. соч.* С. 156.

Андрея Монстырского, Илью Кабакова, Эрика Булатова, Эдуарда Гороховского, Ивана Чуйкова и других. Эдипов комплекс «Мухоморов», состав которых был не менее мужским, чем их предшественников (Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Алексей Каменский, Сергей Мироненко, Владимир Мироненко)[55], выражался, помимо прочего, в игровой идентификации старших концептуалистов-интеллектуалов с люмпенизированным, полукриминальным *homo sovieticus*. В стихотворении «Хлеб и лира» «Мухоморы» придумывают сцену блатной ссоры между старо-концептуалистами:

> — Эй, Горох, ты чего выступаешь?
> огрести захотел — огребешь!
> ты в натуре так понимаешь?
> а Горох говорит: Ща умрешь!
> только было Горох замахнулся
> как увидел — подходит Кабак
> лажа дело. Он крупно обулся
> понял это. Горох — не м…к.
> потихоньку к забору х…л он[56].

Здесь мы имеем дело с двойственной гендерной политикой позиции одновременно *вне и внутри*. С одной стороны, идентификация авторов-«Мухоморов» со своими героями невозможна вследствие иронического остранения — автор-концептуалист перформативно идентифицирует себя со своим персонажем. Но включенность этого и многих других текстов «Мухоморов» в поле определенного гендерного языка осуществляется именно потому, что его гендерный характер не проблематизируется. Эксцессивное воспроизведение агрессивного «мужского языка» — матерного сленга (как, например, и в стихотворении «Поди сюда, б…, на х…, парень!»[57]) перекликается с фотографическими перформансами голых «Мухоморов», в которых они выставляют напоказ задницу или гротескно увеличенный пенис[58].

> «Дорогие друзья! Только, ради Бога, не подумайте, что мы дураки или подонки. […] Я, например, очень люблю стихи Лермонтова, а Сережа часто плачет по ночам от несчастной любви. Свен просто женатый человек и, наверное, обожает детей, Вовик любит животных»[59].

55 Этому не противоречил тот факт, что в составе или в отдельных перформансах концептуалистов обоих поколений были и художницы.
56 *Мухомор* / Ред.-сост. А. Обухова; худ. ред. К. Звездочетов. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 62.
57 Там же. С. 79.
58 Там же. С. 82.
59 Там же. Пунктуация оригинала сохранена.

В этом комментарии к перформансу «неприличной» мужской наготы сам за себя говорит жест противопоставления собственного сексуализированного стеба идеалу приличного, гуманного гражданина советского общества, хорошего отца и семьянина. Один из самых ярких представителей старшего андерграунда, имевший обыкновение встречать гостей совершенно голым или в незапахнутом халате, был Константин Кузьминский. В альманахе самиздата «Аполлон 77» на фотографии-триптихе (фотомонтаж Михаила Шемякина 1970 года) запечатлен голый Кузьминский в симметричных художественных позах, в том числе с широко расставленными ногами, обнажающими его гениталии, и с сигаретой. Под фотографией Владимир Петров слагает своеобразный оммаж поэту: «Человек-легенда. Никакие биографические сводки-выжимки не дадут вам ЖИВОГО поэта и никакие развернутые аннотации»[60]. Нагота обретала культурное и художественное значение, находящее свои параллели в движении хиппи, — в перформансах как артефактах или же в непрекращающемся перформансе личной жизни. «Мухоморы» называли свои перформансы «выходками», пародируя моральный язык взрослых и идентифицируя себя с непослушными детьми, *enfants terribles*, попирающими признанные авторитеты не только советского общества, но и подпольного искусства. При этом они наследовали гендерному канону ряда своих предшественников.

В среде андерграунда поза инфантилизма нередко входила в комплекс черт маскулинности аутката, по-разному сочетаясь с другими чертами — неофутуриста-провокатора, избранного или мученика. Группа «Мухоморы» — один из наиболее ярких примеров неофициального жизнетворчества, создававшегося с помощью образа мальчишки-хулигана и артистической группировки как хулиганской банды[61] уже не послевоенного, а предперестроечного времени. Но и здесь аура антисоветского была тесно связана с перформансом провокативной, презирающей нормы маскулинности.

Комплекс черт маскулинности, определявший поведенческие и языковые коды советского андерграунда, был сложносоставным явлением, впитывавшим не только разные генеалогии, но и в неравной степени включавший в себя разные элементы субкультурного существования, социальной или этической девиантности. Сюда относятся, например, тяжелое

60 *Аполлон 77. Литературно-художественный альманах* / Ред. М. Шемякин. Париж: Arts Graphiques de Paris, 1977. С. 137.

61 Атрибут «хулигана» был крепко связан в условиях диктатуры со смелыми художественными и интеллектуальными открытиями, начиная от образа уголовника Абрама Терца, созданного Андреем Синявским в 1950-е, до субкультур 1980-х (см., например, книгу-архив: Бастер М. *Хулиганы-80*. М.: Т.С.И., 2009).

пьянство и опыт психиатрии. Одно из множества свидетельств об этом — воспоминания художника Олега Целкова о себе и своих друзьях, например о буйстве тяжелого алкоголика Евгения Михнова-Войтенко[62]. О себе и своем друге Дмитрии Краснопевцеве Целков пишет:

> «Я […] главным образом занимался пьянством, не черным, запойным, скорее был любителем погудеть среди пьяниц. Мне очень нравились пивнушки, пивные ларьки — это была целая культура, в которой я был своим. Если бы я не уехал, то стал бы не Зверевым, а Димой Краснопевцевым, который мрачно и одиноко последние годы пил. Силы, видимо, иссякли, потенции не было. Живешь на износ, еще дышишь, проходит время, и уже плевать, покупают картины, не покупают»[63].

Целков относит себя к «легкой» культуре пьянства, составлявшей непременный атрибут быта подпольного существования; Краснопевцев, напротив, ассоциируется в воспоминаниях Целкова с алкоголем как эскапизмом отчаявшегося и одинокого художника. В эго-документах художников и поэтов культура алкоголя почти без исключения связывается с миром мужчин. Целков типичным образом упоминает в этом контексте женщин как жен, временно терпевших своего мужа-алкоголика: «Какие-то жены у него [Михнова-Войтенко] бывали, которые терпели, а он их в конце концов выгонял»[64].

Комплекс черт маскулинности, определявший поведенческие и языковые коды советского андерграунда, был сложносоставным явлением, впитывавшим не только разные генеалогии, но и в неравной степени включавший в себя разные элементы субкультурного существования, социальной или этической девиантности.

Девиантный, этически трансгрессивный образ художника и поэта подполья держался на мифе избранничества. Говоря уже о начале 1980-х, музыкант Сергей Летов отмечает: «Образ художника-нонконформиста был тогда окутан романтическим флером — ну как бы *благородный разбойник*, человек из иного,

62 *Олег Николаевич Целков // Идеально другие. Художники о шестидесятых.* С. 273.
63 Там же. С. 288. Характерно, что Алексей Плуцер-Сарно, который издал словари русского мата (см. сн. 46), в 2011 году опубликовал в виде комментария к изданию поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» и статью «Энциклопедия русского пьянства».
64 Там же. С. 273.

необыденного, несоветского мира»[65]. Этим объяснялась «популярность у девушек» такого художника[66]. В 1960-е образ художника-избранника и гения был нередко связан с увлечением религией и мистикой. Художница Наталья Смолянская не без иронии вспоминает о своем визите к художнику Михаилу Шварцману как о вступлении в круг избранных:

> «Михаил Матвеевич восседал на стуле с высокой спинкой, как на троне. Он долго показывал и говорил про свои работы, а ночью он мне приснился — […] он продолжал объяснять значение иератур. Он говорил, что не считает возможным и нужным выставлять свои работы на выставках»[67].

Шварцман создавал свои живописные «иературы» (от греческого *hieros* — «священный») как медиум соприкосновения с сакральным. Процесс написания картин понимался Шварцманом как священнодействие и был называем «иератизмом». Смолянская напрямую говорит о «стене избранничества», которую последовательно воздвигал Шварцман. О другом художнике, Владимире Яковлеве, обладавшем аурой полуслепого пророка и мистика, Дмитрий Плавинский пишет: он создавал «безграничный мир жития внутри себя»[68]. О самом Плавинском его жена Мария пишет очень похоже: «Дима […] родился божественно одаренным художником»[69]. Анализируя художественный андерграунд 1970-х, Илья Кабаков писал о невозможности отделить картины от «ауры» личности художника и его жизнетворчества, его «влияния, иногда гипнотического»[70]. Кабаков аффирмативно воспроизводит в своих «Записках» — которые так часто цитировались искусствоведами и культурологами без всякого внимания к их гендерным конструкциям — миф харизматической и отчасти трагической маскулинности, выделяя типы аскетичного «средневекового художника-ремесленника» или пророка, создающего свой храм искусства в невидимой внешнему миру мастерской[71].

Культ художника как пророка, медиума, хулигана, героя и жертвы менялся в этих сочетаниях с 1950-х по 1980-е в соответствии с духом времени, но не менялся статус, почти всегда

65 Летов С. *Ленинград и окрестности. Первая половина 80-х // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сборник материалов* / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 328.
66 Там же.
67 Смолянская Н. *Игры на обочине, или Взгляд со стороны* // Там же. С. 523.
68 Плавинская М. *О Диме и о восьмидесятых* // Там же. С. 483.
69 Там же. С. 486.
70 Кабаков И. *60-е–70-е… Записки о неофициальной жизни в Москве*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1999. С. 49.
71 Там же. С. 45–61. О Кабакове, который пишет практически исключительно о мужчинах, как о «преемниках советского гендерного контракта» см. в: Авраменко О. *Указ. соч.* С. 101; в целом С. 96–102.

гендерно окрашенный и работавший то больше с прообразом Христа, то с матрицей лагерника-интеллектуала, то с героями Хемингуэя или Керуака.

Заключение: Солженицын как Джеймс Бонд

С чуткой к стилям советской эпохи иронией Виктор Ерофеев в книге «Мужчины» (1997) сравнивает диссидентскую икону — Александра Солженицына — с западным героем-*womenizer* Джеймсом Бондом:

> «А ведь мог бы стать всенародным героем, как Джеймс Бонд! Семь лет лагерей, затем один на один “бодался с дубом”, победил смертельную болезнь. Тайники, стукачи, западные журналисты, обезумевшие гэбешники. Весь мир рыдал над книгой. Яркая, запоминающаяся высылка из страны. Дружеская рука Набокова. Какой суперменовский список! […] Не хватило обалденной блондинки и смокинга. Не хватило большого, крупнокалиберного пистолета»[72].

Помещая икону советского протестного движения в контекст американской массовой культуры, Ерофеев уловил сексуальную харизму и перформативный флер диссидентской маскулинности. И деконструировал ее. Десоветизация мышления означает — и в этом заключается вслед за Ерофеевым цель моей статьи — вскрытие не только хорошо видимых идеологий, но

Десоветизация мышления означает вскрытие не только хорошо видимых идеологий, но и тех, которые долго ассоциировались исключительно с языком свободы и позицией, принципиально противоположной или внеположенной принятым нормам и символам власти.

и тех, которые долго ассоциировались исключительно с языком свободы и позицией, принципиально противоположной или внеположенной принятым нормам и символам власти. Критический анализ гендерного языка советской неофициальной культуры *не* работает с тезисом о тотальном неравенстве полов в этой культуре и *не* предлагает панорамной картины гендерного порядка в ней. Скорее он вскрывает характерные формы репрезентации ряда важных ниш, сред и акторов этой

72 Ерофеев В. *Мужчины*. М., 1999. С. 35.

культуры. Этот анализ также не означает, что описанный язык маскулинности был свойствен исключительно андерграунду, но пытается вскрыть пересечения и влияния, обнаруживающие более широкие паттерны гендерного порядка — советских богем и советского общества в целом в определенный период времени.

Гендерная деконструкция, интересовавшая меня как метод этой статьи, не сфокусирована также напрямую на важном факте недостаточной представленности женщин-художниц и поэтесс в кружках и направлениях советского андерграунда или на недостаточной слышимости их голосов и недостаточной видимости их творчества. Она также сознательно избегает акцента на до сих пор еще мало исследованных отдельных случаях обретения женщинами субъектности в феминистских объединениях сам- и тамиздата. Внимание к перформативным

{ Внимание к перформативным формам маскулинности более всего показывает, как складывался гендерный канон в жизнетворчестве художественного подполья и почему так трудно было его пробить или обойти.

формам маскулинности более всего показывает, как складывался гендерный канон в жизнетворчестве художественного подполья и почему так трудно было его пробить или обойти. Оно показывает систему ценностей, основывавшуюся на языке неоговоренных иерархий и гендерных идеологий. Как было показано в начале статьи, влияние такого порядка на участниц андерграунда и на последующее изучение неофициального (анти)канона только начинает изучаться.

Приведем напоследок пример, бросающий свет на гендерные эпистемы и распределение символической власти в неофициальной культуре из перспективы одной из важных ее участниц. Проект Ирины Наховой «Комнаты» (1983) заключался в художественном обживании комнаты в ее квартире. Это была своего рода домашняя инсталляция, менявшаяся со временем и состоявшая из артефактов, действий и естественно населяющих замкнутое пространство людей вместе с их бытом. Фактически Нахова создала протопример «эстетики взаимодействия», теоретизированный Николя Буррио в конце 1990-х. Иосиф Бакштейн «переприсвоил», как вспоминает Маргарита Тупицына, проект Наховой, став приглашать и интервьюировать в этой комнате известных подпольных художников. Инновативное частное художественное пространство превратилось таким образом в более или менее традиционную репрезентативную

кулису для формирования канона с помощью передачи мужчинам голоса и слова: «Бакштейн ограничил “апостольский” список комментаторов двенадцатью художниками-мужчинами, которые, таким образом, стали неотъемлемой частью функционирования проекта»[73]. Почти символичным представляется тот факт, что во время этих интервью сама Нахова пряталась на кухне или уходила из квартиры. Ссылаясь на анализ этой ситуации Тупицыной, Нахова пишет: «я, хоть и не ощущала этой апроприации, ей неосознанно сопротивлялась»[74].

В конечном счете для меня важнее всего, пожалуй, именно этот — один из множества — факт неосознанности и приятия гендерных асимметрий самими творившими андерграунд людьми обоего пола. Речь здесь может идти не столько о личной ответственности, сколько о той «магии перформативных высказываний», о которой писал Пьер Бурдьё:

> «Подлинный источник магии перформативных высказываний заключается в тайне делегирования, благодаря которому отдельный индивид — король, священник или представитель — получает полномочие говорить и действовать от имени группы»[75].

В настоящей статье я попыталась охарактеризовать тот перформативный язык советского андерграунда, который помещал мужчину в позицию говорящего, наделяя его символическими знаками легитимности[76].

73 Tupitsyn M. *Op. cit.* P. 66; см. воспоминания об этом Наховой 2010 года в: Нахова И. *Две половинки гнилого яблока, или О техниках отделения сознания от тела // Переломные восьмидесятые…* С. 422–423.
74 Там же. С. 422.
75 Bourdieu P. *Language and Symbolic Power.* Cambridge: Polity Press, 1991. P. 75.
76 Ibid.