

*История Аси Каменской,
которая хотела, да не смогла...
(национальные особенности русского феминизма
в детективах А. Марининой)*

Ирина Савкина

Свет мой, зеркальце, скажи...

В 1996 году в питерской газете «На дне» появилась статья «Александра Маринина как зеркало русского феминизма»¹, где в форме иронического диалога двух подружек Иры и Маши обсуждались детективы писательницы как отражение грез и мечтаний читательниц, которые, по версии Иры, запойно глотают романы про Каменскую, потому что у Марининой «такой новорусский народный феминизм. Это зеркало умонастроений».

Из статьи вытекало, что зеркало это сродни волшебному зеркальцу из сказки, которое не только отражает, но и заманчивым голосом комментирует, умея ловко подольстить той, что в него глядится. А если что не так, так читательница-барыня вскричит: «Ах ты, мерзкое стекло, это врешь ты мне назло!» да и хлопнет зеркальце об пол, то есть, перестанет книжки покупать.

Впрочем, формула «Маринина как зеркало» многократно использовалась в критике и до и после «Иры с Машей», демонстрируя отнюдь не только хорошую память о школьных и университетских бдениях над заповедным текстом про отражательные таланты Льва Толстого. Очевидно, что эта расхожая метафора вообще хорошо описывает роль и значение массовой (формульной, популярной, тривиальной) литературы, которая всегда работает с теми концептами, которые освоены и принимаются массовым сознанием и одновременно является «форм<ой> выражения коллективных желаний и фантазий читательского большинства»², то есть, «творит мифы и оказывает влияние»³. «Именно из-за своей массовости такая литература в определенной мере создает тот образ реальности, который формирует мотивационные и поведенческие стратегии читающих групп населения через и посредством создания иерархии ценностных предпочтений и имиджевых статусов»⁴.

Важным и интересным для нас в данном случае является то, что в зеркале марининских текстов критика и публика увидела лик («личико», «звериный оскал» - ненужное зачеркнуть) (ново)русского феминизма. На пике популярности марининских романов о Каменской об этом не писал только ленивый⁵. Приведу здесь только одну, но очень характерную цитату: «Серия марининских романов - безусловно феминистские произведения, однако при этом - безотчётно, подсознательно феминистские. Не правда ли, знакомая картинка: сидит какая-нибудь знаменитая дама и, поспешно уведомив слушателей, что она - не феминистка, но... - далее начинает выдавать сентенции, вполне до стойные этого понятия. Маринина, судя по всему, тоже из этой когорты дам: что сей феминизм означает, они точно не знают, но поскольку смутно слышали, будто нечто неприличное, всегда спешат откреститься заранее. Впрочем, суть течения сформулировать и впрямь не так-то просто <...>, феминизм вбирает в себя множество различных, порой взаимоисключающих воззрений. Так что при слове феминизм всегда следует уточнять: какой? У Марининой он вполне центристский, умеренный, можно сказать, бархатный. Тот, что всего лишь проповедует: каждый (то есть не только, заметьте, женщина, хотя она - как существо наиболее "репрессированное" социально и культурно - прежде всего) должен жить так, как хочет, может, считает для себя нужным, а вовсе не так, как предписывается окружением, предрассудками и прочим. Настя Каменская не просто выбирает для себя нехарактерную для своего пола (в нашем, разумеется, обществе и нашем восприятии) профессию, она и в частной повседневной жизни ведёт себя не так, как "должна" (кому? чему? почему?) женщина её лет»⁶.

О феминистских интенциях романов Марининой писали не только в сочувственных или иронических критических отзывах и интервью с писательницей, но и в серьезных научных работах. Например, Г. Паномарева в статье «Женщина как "граница" в произведениях Александры Марининой» утверждала, что «в произведениях Марининой женщина не столько страдательная сторона, не столько жертва, сколько активный субъект, организующий обстоятельства, не подчиняющийся им»⁷. «Отсутствие гендерной идентичности у Насти, ее "химеричность", то есть, граничность, приводит, однако, не к признанию ее антиженственности, а к констатации ее необычности как женщины, лишенной женских стереотипных качеств»⁸. «Каменская - существо новой породы: "одинокая женщина-волчица"»⁹. «В образе Анастасии Каменской отражается новый тип женственности, воплощающий новую гендерную ориентацию в современной российской культуре и потому являющийся "граничной", разрушающей, расшатывающей привычные гендерные стереотипы»¹⁰.

Словом, «Маринина со своей Настей Каменской сделали для изменения патриархатного менталитета в России много больше, чем все феминистские движения и научные работы» (высказывание американской славистки Елены Гоцило, которое приводит в своей статье Елена Трофимова¹¹).

Маскарад женственности

Подобные суждения и выводы очевидным образом основывались, как видно из вышесказанного, на тех качествах главной героини детективов Мариной, которые активно подчеркивалось в начальных романах серии (особенно в первых двух) Каменская - необычная женщина: не умеет чувствовать, живет умом, самодостаточна, независима и т.п. Настя - «компьютер на двух ногах», этакая голова профессора Доуэля плюс живое, страдающее, болезненное, ленивое, боящееся физических нагрузок тело. Ее телесность (биологическое) репрезентирована травматическим, и одновременно все время подчеркивается, что она асексуальна, не хочет становиться женой и матерью. Она может и умеет быть привлекательной и даже красивой, но не желает тратить на это время и силы. В первом романе серии «Стечение обстоятельств» между Настей и ее коллегой Захаровым происходит следующий диалог: «- Если ты все это умеешь, то почему не пользуешься? <...> - Зачем своих обманывать? Какая есть - такая есть. - Мужики по тебе сохли бы. - Мне неинтересно. - Почему? Нормальной женщине это должно быть интересно. - Я не нормальная женщина. Я вообще не женщина. Я - компьютер на двух ногах. И потом они все равно увидели бы меня после ванны. И вся любовь тут же кончилась бы»¹².

Женственность представляются в первых романах серии не как «природная сущность», а как фантазм, порождаемый мужским взглядом, проекция мужских сексуальных желаний и патриархатных гендерных установок. Прямым транслятором последних выступает, например, в романе «Черный список» мачо-сыщик Стас Тихонов (до своего чудесного «преображения» вследствие встречи с Татьяной Образцовой-Томилиной). Передав повествование в этом романе мужчине-нарратору, Маринина дает возможность высказаться подобной «мужской» точки зрения. В следующем романе «Посмертный образ» Стасов, которому предстоит совместная с Каменской работа, припоминает известные ему по слухам мнения и представления об Анастасии: «мозг как компьютер, усталости не знает, любовница Колобка (прозвище ее непосредственного начальника - И.С.), "не работает наравне со всеми, все в основном в кабинетике сидит да кофеек попивает. И будто лапа у нее волосатая есть в Министерстве, в главке"»¹³. Увидев Каменскую, Стасов воспринимает ее так: «белесая, невзрачная, с длинными стянутыми на затылке волосами. Интересно, как у нее с мужиками? Небось старая дева»¹⁴.

То есть, женственность, с точки зрения патриархатного мужского взгляда, - это прежде всего телесность: привлекательная сексапильная внешность. Успешность женщины в деле может быть мотивирована только через идею мужского покровительства.

Каменская прекрасно осведомлена о подобной позиции со всеми ее плюсами и минусами, более того, она понимает, как с помощью такой отраженной женственности можно манипулировать мужчинами. Эту «женственность» Настя может на себя «надеть» или на себе «нарисовать», что она и делает в романах «Стечение обстоятельств», «Игра на чужом поле», «Убийца поневоле», «Светлый лик смерти» (здесь этим же занимается и Т. Томилина), «Не мешайте палачу». «А попробую-ка я быть ЖЕНЩИНОЙ», - думает Настя. «Собираясь на завтрак, она подкрасила белесые брови и ресницы, чуть тронула губы помадой, надела яркую майку... <...> Движения должны быть грациозными, мягкими, волнующими, как будто на тебя смотрит самый лучший в мире мужчина и ему необходимо понравиться, зажечь желанием, влюбить в себя мгновенно и надолго <...>. Тело ее было послушным, она умела имитировать любую пластику, от стремительной разгневанной тигрицы до умиротворенной кошечки <...>. Но одно дело потренироваться <...> и несколько минут попридуриваться перед зеркалом, и совсем другое - длительное время находится "в образе". Очень утомительно. Пора заканчивать этот цирк»¹⁵.

Сотворение такой перформативной женственности («образа») не составляет для нее особого труда, но оно бессмысленно вне «рабочего задания» («зачем своих обманывать?»), оно мучительно (часто связано с болью), оно не дает «удовольствия». «Она вышла из ванной, сверкая зелеными кошачьими глазами, изящная и элегантная <...>. Да, Настя Каменская была сейчас очень хороша собой. Она знала, что через полчаса начнут гореть и чесаться покрытые тенями веки, через час отекут и начнут невыносимо болеть ноги, зажатые в узкую колодку модных туфель, а через два часа появится и с каждой минутой начнет усиливаться ощущение, что в глаза насыпали песку, предварительно пропитав его серной кислотой <...>. Вечер будет мучительным, но Леша заслужил свой праздник, и он его получит»¹⁶.

Правда такой «цирк» с переодеваниями и перевоплощениями может иметь терапевтический эффект. В романе «Мужские игры» в момент жесточайшего душевного кризиса, Настя посреди ночи начинает рисовать себе другое лицо, «лепить» из себя *Другую*. «Нежный овал лица, под высокими скулами легкие тени. Теперь контуры губ. Помягче сделать или, наоборот, пожестче? Пожалуй, помягче, она же не женщину-вамп лепит <...>. Когда Настя около полуночи закончила возиться с глазами, она чувствовала себя намного лучше. В какой-то момент она настолько перестала узнавать свое лицо в зеркале, что ей показалось, что она делает макияж посторонней женщине»¹⁷.

Отчуждение от себя вполне удается, хотя позитивность такого маскарада женственности может быть поставлена под вопрос. Случайно увидевшая Настю «в образе» Ирочка Милованова говорит: «Ты посмотри, что ты с собой сделала! <...> С точки зрения красоты это здорово, глаз не оторвать, но ведь

это не ты. Это не ты, Настя. До какой степени ты должна стать противна самой себе, чтоб захотеть перестать быть собой»¹⁸.

Пол - это то, что можно надеть и снять¹⁹. Для Насти первых романов женской сущности нет, есть ограничивающее некоторые физические возможности тело и ограничивающий интеллектуально-социальную реализацию социум (все время, например, говорится о границах карьерного роста для женщины в системе МВД и т.п.). Но, несмотря на эти ограничения, Настя в первых романах серии позволяет себе быть такой женщиной, какой она себя сама выбрала.

Женский детектив как феминистский проект

Кажется, что все вышесказанное дает основания зачислить романы Марининой по ведомству женского феминистского детектива, о котором довольно много уже написано в американском и европейском литературоведении. Суммируя различные мнения и наблюдения по этому вопросу, финские авторы сборника научных статей о женском и феминистском детективе определяют последний как текст, где писательница выступает против патриархатной идеологии, относится критично к стереотипным половым ролям, создает новый тип женщины-следователя, которая смотрит на мир с женской перспективы²⁰.

В вопросе о том, в чем именно заключается феминистская «новизна» такой героини, мнения исследователей расходятся. С одной стороны, довольно много и часто говорится о разрушении стереотипа слабой, пассивной, зависимой, дефектной, думающей о доме и детях, внешности и домашнем хозяйстве женщины, о трансформации традиционного для мужского детектива образа дамы-помощницы в фигуру активной, сильной, самостоятельно действующей героини²¹. Однако, с другой стороны, подчеркивается, что образ сыщицы в феминистском детективе - это разрушение стереотипа безупречного героя супермена а-ля Джеймс Бонд; она может ошибаться, бояться и чувствовать²², вместе с ней на страницы детектива приходит изображение буден, женский опыт повседневности, что позволяет читательницам сопереживать рассказанному и отождествлять себя с протагонисткой²³. М. Редди считает, что феминистские или женские детективные романы - не странные эксперименты в мужском мире, а часть феминистского проекта, цель которого - заново определить и разделить власть²⁴. Исследовательницы женского феминистского детектива говорят о его связи с женским движением, теорией феминизма²⁵, о том, что детектив такого рода обсуждает темы, актуальные для феминистского дискурса.

Важно при этом подчеркнуть, что женский и даже феминистский детектив - не гомогенное понятие: внутри жанра можно выделить субжанры, различающиеся между собой прежде всего статусом главной героини, которая мо-

жет быть сыщицей-любительницей, часто совершенно случайно, волею судеб оказавшейся в этой роли, частным детективом-одиночкой или женщиной-полицейским²⁶. Из всех перечисленных жанровых разновидностей именно последняя наиболее «связанная», в ней фантазии автора очень сильно ограничены «предлагаемыми обстоятельствами», работой героини внутри государственных институций, то есть, необходимостью действовать скорее по «писанным», чем по «неписанным» правилам и инструкциям. Почти безграничная, игровая свобода таких перформативных жанров как «иронический детектив», «шоу-детектив» и прочих, где действие происходит в условно узнаваемом времени и пространстве приключений, так сказать, частной сыщицы «Софьи Сидоровны-Золотой ручки», которая «одним махом семерых побивахом», в полицейском романе в принципе немыслима.

Скала и Камен(ская): «финский след»

Однако, и полицейский детектив может быть феминистским. Чтоб не отождествлять всю «западную» традицию с англоязычной, приведу в качестве примера творчество финской писательницы Леены Лехтолайнен, тем более, что в ее серии о женщине-полицейском Марии Каллио мы найдем множество параллелей с текстами Марининой.

Обе писательницы работают в жанре, соединяющем черты классического детектива и полицейского романа, используя при этом общий с мыльной оперой принцип «серийности» и эффект «замочной скважины». В центре и той и другой серии - женщина-профессиональный полицейский/милиционер; для обоих авторов важно соблюдение (или имитация) «принципареальности»: все происходящее погружено в реальный социальный контекст и им мотивировано. Героини одного возраста (в ходе серии взрослеют от 30-ти до 40-ка), обе сначала незамужем, потом выходят замуж, у обеих мужья университетские ученые, доктора математических наук, обе выглядят моложе своих лет, у обеих нет близких подруг и друзей, кроме мужа и сослуживцев, обеим повезло с понимающим начальником, обе не особенно озабочены своим внешним видом, предпочитают ходить в джинсах и свитере, не любят ухаживания, сначала не умеют готовить, а потом осваивают кулинарную науку (Марию к этому вынуждает то, что у нее в последнем романе уже двое детей - шестилетняя дочь и двухлетний сын), и даже фамилии у них похожи - Каллио (Скала) и Камен(ская)²⁷.

Судя и по романам Лехтолайнен, и по тем комментариям, которые она как автор и исследователь в одном лице (Лехтолайнен написала кандидатскую диссертацию по истории финского женского детектива) дает по поводу своих книг, у нее при создании романов имелась четко осознанная задача: писатель-

ница хотела создать такой тип женщины, которая в принципе одобряет свою женственность, но бунтует против того, что ограничивает женскую самореализацию в социуме.

Каллио и в личной жизни, и в профессиональной деятельности всегда сама делает выбор и берет ответственность за него на себя. В своей профессиональной карьере она доходит до должности начальника «убойного отдела» полиции г. Эспоо и одновременно становится матерью двоих детей. Почти в каждом романе у нее есть двойники - женщины, которые (разной ценой, иногда ценой жизни) бросают вызов и рискуют быть не такими, как положено «хорошей девочке». Например, ее коллега, вьетнамка Анна Ванг, говорит: «я выбрала эту профессию по той же причине, по которой некоторые начинают рисовать граффити или заниматься транспортировкой наркотиков. Я хотела разорвать с культурой родителей, а что может быть более финским, чем женщина-полицейский» (курсив и перевод мой - И.С.)²⁸.

Мария всегда последовательно стоит на либерально-феминистской позиции, хотя каждое ее «завоевание» на этом поприще приводит не к идиллии, а к актуализации новых проблем, проблем следующей степени сложности. Особенно это видно в последнем романе *Veren vimma* (*Ярость крови*), где выбранная ею среди других претендентов на должность из соображений женской солидарности Урсула (сексапильная, провоцирующая женщина) вступает с ней в конкурентную борьбу и обвиняет Каллио в том, что ее феминизм - для единоличного пользования: она хочет с его помощью обрести власть над мужчинами, и женщины-конкурентки ей в этой ситуации не нужны. В романах Каллио-серии описываются трудности быть женщиной-начальником в мужском коллективе, проблемы в отношениях героини с мужем, так как оказывается очень нелегким делом даже при почти идеальном (либерале, «зеленом», феминисте) муже соединять без ущерба роли жены, матери и успешной карьерной женщины. Мария постоянно проблематизирует и обсуждает выработанные модели женственности.

То есть очевидно, что в детективной серии Лехтолайнен есть феминистский подход к темам и героине, она постоянно и последовательно возвращается к обсуждению конструкторов женственности, их социальной обусловленности, способов их деконструкции. Где границы возможного? Есть ли они? Как их расширить? Расширение границ создает новые проблемы, которые должны быть артикулированы. Безусловно в таком понимании и представлении феминистских идей есть финские национальные особенности. Финляндию нельзя назвать страной победившего феминизма, но я уверена, что большая часть читательниц готова отождествить себя с Марией Каллио, а для читателей-мужчин Каллио узнаваема, хотя, наверное, у кого-то и вызывает раздражение.

Женщина в ней победила милиционера

Вернемся теперь в свои палестины, к романам А. Марининой и вопросу о том, можно ли назвать ее романы о Каменской феминистским детективом в том смысле, о котором шла речь выше? Вписывается ли Маринина с ее «ново-русским феминизмом» в эту парадигму или в данном случае под словом «феминизм» скрывается что-то совсем или отчасти иное, подобно тому, как *borshkeito* (борщ-суп), подаваемый в финском ресторане, только по цвету напоминает об украино-русском знакомце.

Эти мои вопросы могут показаться лукавыми или риторическими - не сама ли я, несколькими страницами выше, анализируя тексты Марининой и ссылаясь на мнения других исследователей и критиков, демонстрировала, как разрушает она в образе Каменской привычные конструкты женственности?

Но, во-первых, все вышеприведенные примеры были взяты мною и коллегами из первых романов серии, и неплохо бы посмотреть на то, что происходит с Каменской на страницах второго десятка книг (всего на конец 2004 года «Каменская-серия» включает 25 произведений). Во-вторых, как известно, все познается в сравнении, и, если сравнивать, например, полицейские серии Лехтолайнен и Марининой, то мы обнаружим не только почти пугающее сходство, о котором шла речь выше, но и очень существенные отличия, показывающие, что не все так просто и однозначно с деконструкцией патриархатных стереотипов и созданием Марининой некоего «альтернативного идеологического конструкта»²⁹, даже и по отношению к первым романам о Каменской.

Если у Лехтолайнен есть очень четкие объяснения (социальные, психологические, индивидуальные) тому, почему Мария Каллио сознательно «выбирает себя» именно такой, какая она есть, то у Марининой ответ на вопрос, почему Настя *другая и особенная* женщина, - не имеет ничего общего с «феминистским вызовом». У Марининой все дело в том, что ее героине «повезло» - повезло с родителями (прежде всего с отчимом), повезло со всепонимающим отцом-начальником Колобком³⁰, повезло с мужем - соратником, учителем, подругой-утешителем Чистяковым. Три идеальных отца-покровителя создают «пространство сцены», где Настя может «делать своей гендер»: Настю/Асю/Стасю, в которой соединяются самодостаточность и безответственность - незащищенность ребенка.

Тема Насти-ребенка развивается последовательно с самого первого до последнего романа. «Господи, какой ты в сущности еще ребенок»³¹, - говорит ей Чистяков; «ребенок Настя» - зовет ее отчим. В романе «Реквием» сама Настя размышляет о том, что она все еще чувствует себя на работе перво-клашкой. «Мне и Колобок всегда говорил, что пора становиться большой девочкой и Иван сегодня повторил это»³². Причем, это восприятие Насти как ребенка

другими и ею самой, кажется, усиливается по мере взросления героини. По крайней мере в последних романах серии оно акцентировано сильнее, чем в первых. В книге «Незапертая дверь» Каменская думает: «Мне сорок один год. И что же я как девочка малолетняя всех боюсь? Начальников боюсь, родителей боюсь, даже просто людей на улице боюсь, а вдруг меня кто-нибудь обидит, оскорбит, нахамит мне? Ну сколько можно всех и всего бояться?»³³

Именно мужчины-менторы образуют такое защищенное пространство, где «ребенок Настя» может быть детективом Каменской и такой женщиной, как она хочет. Поэтому, как только одна сторона «волшебной коробочки» падает - уходит Колобок, а другие шатаются (напряжение в отношениях с отчимом в «Мужских играх» и с Чистяковым в «Я умер вчера»), - конструкция начинает валиться. Настя перестает быть *исключением* из правил.

Все романы серии после «Мужских игр» описывают историю разрушения, утраты акцентированной в первых книгах необычности Насти, показывают ее путь обретения себя как *возвращения* на круги своя. Настя - своего рода вундеркинд, которого жизнь поставила в счастливые обстоятельства затянувшегося детства. Но, как чаще всего и бывает, в процессе социализации вундер-девочки превращаются в обычных тетенок.

Через страхи, травмы и опыт взросления/старения Настя обретает себя, и это оказывается ничем иным, как возвратом в хорошо известные границы «женской сущности» и «женской природы» со всеми ее апробированными незатейливыми чертами: она становится нежной и страстной женой («Призрак музыки»), «матерью» (история со щенком как «суррогатным ребенком» в «Седьмой жертве»), хозяйкой и кулинаркой («Незапертая дверь»), чувствительной и даже плаксивой («Соавторы»), пассивной ученицей («Закон трех отрицаний»). Она энергично учится быть «такой, как все» («Если бы не Леша, она сумела бы быть такой, как все»³⁴). Когда у нее временно поселяется ее друг и коллега Коротков, «это заставляет Настю быть хозяйкой, пусть не в полной мере, но хотя бы отчасти. Готовить еду, покупать продукты, мыть посуду, одним словом, делать все, что всегда делают все нормальные женщины и чего никогда не делала она, во всяком случае на протяжении целой недели. Периодически, раз в месяц - да, но чтобы каждый день... И что самое удивительное, это оказалось не обузой, не тягостной повинностью, а внесло приятное разнообразие в ее жизнь, чего Настя никак не ожидала»³⁵.

«Настя каждый раз с ужасом чувствовала, как растет и углубляется пропасть между прежней Настей и нынешней»³⁶. Эта «нынешняя Настя» рассуждает так: «Все говорили, что я не женщина, а живой компьютер на двух ножках, и я в это, честно признаться, сама верила до последнего времени. Но чем старше я становлюсь, тем отчетливее понимаю, что я все-таки женщина... У меня женское мышление. И женское отношение к работе. Я буду старательной и ответственной, но только при хорошем начальнике или рядом с хорошо знако-

мыми мне людьми. Мне, как нормальной бабе, нужен психологический комфорт. Но ведь я понимаю, что Колобок и Заточный - это штучная работа»³⁷.

Как сказано в романе «Закон трех отрицаний», «в Насте истово боролись рассудочный и хладнокровный сотрудник уголовного розыска и слабая, испуганная женщина <...>, но женщина в ней победила милиционера» (курсив мой - И.С.)³⁸.

Почему именно так происходит развитие героини? Как это связано с концепцией «Маринина - как зеркало русского феминизма»?

Цель моих размышлений совсем не в том, чтоб публично отчитать писательницу за измену светлым идеалам феминизма. В конце концов Маринина никогда не клялась на томе Симоны де Бовуар быть во всем и до конца верной феминистским идеям. Она как честный рыночный писатель отражает то, что есть - в том числе, как уже говорилось, настроения и фантазии публики, глядящейся в зеркальце ее текстов. А так как «других читателей у нас для вас нет», то, вероятно, и «другого феминизма» нет. И интересно задуматься над тем, какой же есть - и почему есть именно такой. Я не берусь дать однозначный и четкий ответ на этот вопрос, но хочу попробовать хотя бы обозначить те направления, по которым можно двигаться в поисках ответа.

Одно из них - филологическое. Те образцы феминистского романа, о которых шла речь в цитированных выше исследованиях, можно назвать «классическими романами феминистской эры». Но времена меняются, и мы меняемся вместе с ними.

И женский феминистский детектив тоже проделал некоторую эволюцию во времени. Сандра Томк (*Sandra Tomc*) описывает происшедшие с ним метаморфозы следующим образом: Если начинавшие в 80-е годы в жанре «крутого (hard-boiled) феминистского детектива» Сью Графтон или Сара Парецки писали тексты про частную сыщицу, своего рода «одинокую волчицу», которая бунтует против репрессирующих социальных институтов, то в 90-е годы, по мысли Томк, появляются тексты совсем иного рода. Томк называет их «феминистские мистерии после феминизма» (*the feminist mystery after feminism*). Анализируя английский телесериал «*Prime Suspect*», роман Патриции Корнвелл (*Patricia D. Cornwell*) «*Postmortem*» и знаменитый американский триллер «Молчание ягнят», Томк замечает, что здесь перед нами в роли детектива - не женщина-аутсайдер, а женщина-полицейский, член организованного коллектива по борьбе с преступностью. Несмотря на свой особый статус, женщина-сыщик уязвима, она реально или метафорически всегда может оказаться на месте женщины-жертвы, убийство которой расследует. Дело не в личных ее качествах, пределах смелости, границах чувствительности и т.п. - дело в мизогинной природе преступления как такового. Женщина беззащитна перед таким преступлением по определению; прекращение работы, отказ от расследования - не являются в реальности альтернативным выбором. Чтобы защититься ей надо

вернуться в объятия мужского коллектива, полицейской семьи; ей надо признать, что она всегда и только женщина (как и определяют ее мужчины-коллеги), а не «профессионал, один из этих парней» (как определяет себя она сама). Чтоб не поменяться местами с жертвой, женщине-полицейскому надо пойти на вынужденный компромисс с мужским истемблишментом, и таким образом она оказывается пойманной в тесную ловушку, страдая от клаустрофобии³⁹. Феминистские интенции такой криминальной драмы заключаются в обнажении патриархатной природы акта преступления и, в конечном счете, - патриархатной структуры социума.

Катрина Непомнящи в своей статье 1998 года, анализируя первые романы Марининой, сравнивает их с парадигмой постфеминистской мистерики, проанализированной Сандрой Томк, и пишет, что у Марининой есть существенные отличия: ее Каменская не страдает от клаустрофобии, вызванной сознанием запертости в клетку патриархатных институций, напротив, она получает товарищеское признание мужского коллектива. Второе отличие, выделенное Непомнящи, то, что Каменская не становится жертвой, так как преступления, описанные Марининой, не имеют сугубо гендерной природы, не направлены именно против женщин.

По-моему, очевидно, что чтение следующих романов серии о Каменской, заставило бы исследовательницу скорректировать свои выводы. Начиная с «Мужских игр», все сильнее и сильнее звучит у Марининой мотив «невстраиваемости» женщины-следователя в мужские игры. Настя оказывается объектом манипуляций даже со стороны ее отцов-покровителей Заточного и Гордеева (в «Мужских играх»). В романе «Незапертая дверь» в отдел приходит новый начальник Афанасьев, «Афоня, который совсем-совсем, ну ни капельки не похож на Гордеева, который не собирается ее щадить и защищать <...>, который искренне не понимает, что вообще может женщина делать в уголовном розыске, а в особенности - в "убойном" отделе, и считает, что если уж она все-таки тут работает и никуда от нее не денешься, то надо или выжить ее, выдать, чтобы сама ушла и освободила место для толкового мужика, или вести себя с ней, как с мужиком»⁴⁰.

И по второму пункту, отмеченному Непомнящи, расхождений тоже больше нет: весь роман «Седьмая жертва» посвящен описанию страха и ужаса, испытываемого Каменской, когда она оказывается в роли жертвы. Страх и ощущение незащищенности приводят к той метаморфозе, которая происходит с Каменской. Она продолжает время от времени критиковать патриархатные стереотипы, но сама она уже согласилась жить по существующим правилам, так сказать, по принципу «плетью обуха не перешибешь». В романе «Закон трех отрицаний» Настя с помощью принципов «кинезиологии» умиряет свою гордыню, стараясь простить и полюбить своего начальника (Афанасьева), пытаясь искать проблемы в себе, а не в других.

«Догнать и перегнать», или постфеминистский детектив?

Так, может быть, дело просто в том, что оказавшись, как это уже не раз бывало в русской культурной истории, в ситуации гонки за лидером, русский детектив пробежал со спринтерской скоростью марафонскую дистанцию, и в духе лозунгов «догнать и перегнать» и «пяtilетку в четыре года» проделал внутри одной, отдельно взятой серии путь от феминистского к постфеминистскому детективу?

Однако, Томк отмечает, что критический, антипатриархатный заряд не исчезает в постфеминистском криминальном романе. Смотри на ситуацию более реалистично, понимая, что простых решений нет, женщина-автор не отказывается от феминистской позиции (это видно и на примере Лехтолайнен). Критика патриархатных предрассудков в какой-то мере остается и в последних романах Марининой, даже в «Соавторах» (2004), где переживающая климакс Каменская то и дело впадает в истерики, плачет и с открытым ртом слушает Чистякова, образ которого вырастает до размеров непогрешимого и все наперед знающего гуру. Но все-таки, как я пыталась продемонстрировать выше, активная деконструкция гендерных стереотипов почти прекращается, социальные проблемы, в том числе давление патриархатного социума, уходят на второй план, все больше места занимают философско-мистические мотивы. Словом, теперь Настасья «верила преданьям простонародной старины и снам, и карточным гаданьям и предсказаниям Луны». Злые на язык критики спарывают «лейбл» «русская Агата Кристи» и пришивают ярлык «наш Коэльо»⁴¹. И с помощью всех этих мистических погружений и кинезиологий озвучиваются в общем-то «старые песни о главном»: о женской сущности и женской судьбе, от которых уйти невозможно, но можно «перевести негатив в позитив и заменить негативно окрашенную проблему позитивно окрашенным отношением»⁴², то есть принять все, «как есть», убедив себя в том, что это твой собственный ответственный выбор.

Если героиня Лехтолайнен, сталкиваясь с проблемами примерно такого же типа, что и героиня Марининой, рефлектирует над ними, проблематизирует, пытается осмыслить их внутри феминистской парадигмы, и как-то двигаться дальше, исходя из предлагаемых обстоятельств, но не изменяя себе в главном, то Маринина *закрывает проблему*. Она уходит от нее, демонстрируя, что проблема неразрешима, что приходится признать, что «анатомия - это судьба», и менять не ситуацию, а собственную мотивацию (грубо говоря «если вас насилуют, расслабьтесь и получите удовольствие»).

Настя была просто везунчиком, на какое-то время оказавшимся в экспериментальных условиях, - там можно было играть по своим правилам, «на своем поле». Но как только с опытной «делянки» ее пересаживают на обыч-

ную, «колхозную», она вынуждена вести игру по общим, не ею придуманным законам. Недаром, в отличие от Марии Каллио Лехтолайнен, у Насти нет женских двойников, исключая Томилину/Образцову. Но романная судьба последней, еще резче, чем в случае с Каменской, демонстрирует поворот на «проторенные пути».

«В виду изменившихся условий контракта...»

Но, может, все-таки все не так безотрадно, и стоит сменить направление движения, сменить оптику, сквозь которую мы смотрим на марининские тексты. Что демонстрируют романы о Каменской с точки зрения социологии? Переход от советского гендерного контракта *работающей матери* к иному, в котором не только акцент перемещается с первого слово на второе, но второе (мать) и вовсе вычеркивается даже как символический агент (жертвенно-материнская забота о муже и доме), то есть, как пишут А. Темкина и А. Роткирх, «успешная в профессии женщина с позиции *работающей матери* может перейти на позицию *карьерно ориентированной* женщины, для которой на первом плане оказываются интересы профессиональной реализации»⁴³. Может быть, все изменения, которые происходят с образом Каменской во второй половине серии, - знак того, что контракт карьерно ориентированной женщины не получил в современной России широкого распространения, потому большая часть читательниц Марининой не может отождествить себя в этом смысле с главной героиней и, чтобы они не проголосовали рублем, Маринина, «идя навстречу пожеланиям трудящихся», «утепляет» образ разного рода чертами, восстанавливающими хоть частично вычеркнутое «материнское». Сначала Маринина нарисовала образ прекрасного женского будущего, до которого в первые романтические годы перестройки казалось рукой подать, а потом притормозила вместе со всем обществом.

Особенности национального феминизма

Еще одно направление размышлений открывается, если мы задумаемся над проблемой, о каком феминизме мы все время толкуем. Мы одеваем русскую женщину в костюм от западных законодателей «феминистской моды» и видим, что костюмчик сидит неважно - там жмет, тут тянет, словом, вообще «типичное не то».

Но можно ли безболезненно наложить «западную» феминистско/постфеминистскую парадигму на русские (постсоветские) реалии? Ирина Жеребкина в своей книге «Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует» сомневается в позитивном ответе на этот вопрос. Главная причина, как утверждает И. Же-

ребкина, заключается в том, что исходная ситуация в российском (и - шире - постсоветском) контексте принципиально иная. «Основным отличием русской культурной традиции по производству гендерно-маркированной субъективности является отсутствие критикуемых сегодня в философии постмодернизма практик и дискурса эссенциализма из-за отсутствия проблематики индивидуальности, замененной проблематикой социальных статусов. В результате ни на уровне дискурсов, ни на уровне практик здесь не может состояться классический западный феминизм с его базовыми либеральными/радикальными нормами, базирующимися на той самой эссенциалистской женской "сущности", которой у нас просто, перефразируя Лакана, не существует»⁴⁴.

В советской традиции *идеологизации* пола (парадоксальным образом продолжающей в этом смысле досоветскую традицию его тотальной *символизации*), по мнению И. Жеребкиной, «биологического» пола не существовало, а после распада СССР происходит реальная «трансформация власти от бесполой советской к производящей пол постсоветской с ее новыми стратегиями манипуляции на уровне *натурализации пола*»⁴⁵. То есть, «если в западной феминистской теории *сначала* происходит акцентация "первоначального основания" ("женской сущности", например), а *потом* - его деконструкция (в виде теории перформативности Батлер, номадической субъективности Брайдотти и других), то у нас, наоборот, этого первоначального основания просто не существует, однако именно на этой негативной основе базируются затем любые аффирмативные/перформативные стратегии репрезентации женского, которые сразу же обретают или характеристики перформативного гендера, или репрессивных стереотипов натурализованного пола»⁴⁶.

Если игровой иронический детектив с его условно-настоящим временем и пространством идет по первому пути⁴⁷, то связанность жанра «полицейского» детектива правилами мимезиса толкает его на второй. Маринина, которая хочет работать в относительно реальных рамках, с опорой на социально возможное и допустимое, не может долго оставаться в сфере условности - это нарушило бы негласный контракт с читателем, лишило бы текст «договорного» правдоподобия - потому игры в перформативную женственность сменяются идеей создания телесно воплощенной, связанной с биологически определяемой «сущностью» женственности. Как только Настя начинает чувствовать себя в большей степени жертвой, чем охотником, она начинает воПЛОЩаться. «Идеологический конструкт» «натурализуется», болезни и страхи героини начинают обретать возрастно-половые признаки (например, тема раннего климакса в романе «Соавторы»). Но парадоксальным образом, ее «приватная», персональная телесность получает значения деперсонализированности, универсальности - Каменская как бы обретает «женское тело» как таковое, какую-то общую, деперсонализированную женскую сущность, отчужденную от уни-

кальности ее личного опыта становится «женщиной как все», «нормальной женщиной».

История с Асей Каменской, которая хотела создать себя без оглядки на патриархатные стереотипы женственности, но не смогла, заставляет снова и снова думать о «национальных особенностях» нашего феминизма. Марина Носова, размышляя об этом в теоретическом дискурсе, замечает, что «мы говорим и пишем как бы "из вне", то есть, из тех пространств, где феминизма нет, "из вне феминисткой идеологии", "из вне" феминистской политики. <...> Тем не менее, наша претензия на статус, однако же, велика - мы не лишены точки зрения, а реальность значений, производимых вне нас, тотальна настолько, что оказывается единственной гарантией нашей собственной реальности. С другой стороны, не в меньшей степени очевидно, что разделить феминистскую идеологию для постсоветских исследовательниц не представляется возможным уже в силу того, что мы не располагаем необходимыми ресурсами - ни символическими, ни политическими, а западный феминизм является для нас лакановским Большим Другим, который оставляет нам лишь несколько возможностей для идентификации: или развить концепт уникальности ("инаковости") нашего субъективного опыта посредством логики противопоставления, или, используя ресурсы дистанции периферии, разделяющей "меня" и "другого" конструировать себя как субъекта критики»⁴⁸.

Если для исследователя здесь важен амбивалентный процесс локализации, поиск/создание места, откуда можно говорить о постсоветском феминизме/постсоветскому феминизму, то для Марининой и ее читательниц вопрос, конечно, формулируется более практически, но не менее драматично и травматично.

Если вернуться к сравнению с «западным» образцом женского детектива в лице Л. Лехтолайнен, то историю ее героини, Марии Каллио, можно интерпретировать как развитие по спирали: от детской жажды быть нормальной и любимой девочкой - к бунту и обретению самости - потом через столкновения с инерционностью патриархатных институций к уяснению пределов и границ - и снова к попыткам расширить эти пределы и границы разными способами. У Марининой происходит как бы скачок сразу в третью фазу, но без первых двух, и это приводит к возвращению на исходную позицию, то есть, к своего рода капитуляции. Для того, чтобы перемотивировать капитуляцию, очень удобна оказывается национальная религиозно-культурная традиция с ее приверженностью идеям смирения и самопожертвования. Мотив самоотвержения не как принуждения, а как сознательного и радостного выбора, сильно звучит, например, в русской литературе XIX века.

Но эта традиция приходит в столкновение с идеей самостоятельной, «бестелесной», но идеологически значимой женственности, которая (пусть на дек-

ларативном уровне) существовала в советское время и которую Маринина развивает и трансформирует в первых романах о Насте Каменской.

Когда-то фильм А. Михалкова-Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж, потому что гордая была» оптимистически переименовали в «Асино счастье», а потом выкинули из названия конечное «потому что». Превращается ли серия Марининой в рассказ о найденном Асином счастье? Почему ее Ася хотела, да не смогла выбрать подходящий для нее лично образец женственности?

Сделала ли марининская Анастасия свой приватный выбор или капитулировала под давлением патриархатных институтов, позволив «женщине в себе победить милиционера», - точного ответа в романах Марининой не найти. Но зато можно найти важный вопрос - что делать этой смирившейся с «нормальной участью» женщине с памятью о том, что она была (и остается) милиционером?

-
- ¹ Актуганова И. «Александра Маринина как зеркало русского феминизма», *На дне*, №33, 1996.
 - ² Менцель Б. «Что такое "популярная литература"?»: западные концепции "высокого" и "низкого" в советском и постсоветском контексте», *Новое литературное обозрение*, №6 (40), 1999, с. 393. Менцель здесь в свою очередь ссылается на исследование Ф. Джеймсона: F. Jaemson, «Reflocation and Utopia in Mass Culture», *Social Text*, vol. 1, 1979-1980.
 - ³ K.J. Dille, *Busybodies, Meddlers, and Snoops: The Female Hero in Contemporary Women's Mysteries* (Westport, Connecticut&London: Greenwood Press, 1998), p. 89.
 - ⁴ Пономарева Г. «Женщина как "граница" в произведениях Александры Марининой», *Пол, гендер, культура*, под ред. Э. Шоре и К. Хайдер (М., 1999), с. 181.
 - ⁵ Савкина И. «"Гляжусь в тебя, как в зеркало..." Творчество Александры Марининой в современной критике: гендерный аспект», *Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности*, под ред. Е. Трофимовой (М.: РАН и др., 2002), с. 13-16.
 - ⁶ Валикова Д. «Массовая литература: в рамках и за рамками жанров», *Литература*, №13, 2001, изд. «Первое сентября», URL: <<http://hgtd.yandex.ru/yandbtm?url=http://lit.1september.ru/2001/13/no13/1.htm>>.
 - ⁷ Пономарева Г., там же, с. 183.
 - ⁸ Там же, с. 186.

- ⁹ Там же, с. 188.
- ¹⁰ Там же, с. 191. См. также: Мела Э. «Игра чужими масками: детективы Александры Мариной», *Филологические науки*, №3, 2000, с. 93-103; Треппер Х. «Филипп Марлоу в шелковых чулках, или Женоненавистничество в русском женском детективе», *Новое литературное обозрение*, №40, 1999, с. 408-409; Трофимова Е. «Феномен романов Александры Мариной в контексте современной русской культуры», *Творчество Александры Мариной как отражение современной российской ментальности*, под ред. Е. Трофимовой (М.: РАН и др., 2002), с. 19-35.
- ¹¹ Трофимова Е. там же, с. 171.
- ¹² Маринина А. Стечение обстоятельств (М.: Эксмо, 2002), с. 120.
- ¹³ Маринина А. Посмертный образ (М.: Эксмо, 1999), с. 55.
- ¹⁴ Там же, с. 59.
- ¹⁵ Маринина А. Игра на чужом поле (М.: Эксмо, 2002), с. 268-269.
- ¹⁶ Маринина А. Убийца поневоле (М.: Эксмо, 1999), с. 12-13.
- ¹⁷ Маринина А. Мужские игры, т. 2 (М.: Эксмо, 2003), с. 186.
- ¹⁸ Там же, с. 201.
- ¹⁹ Как пишет Элен Мела, «Настя "надевает" женственность, как чужой наряд, и пре-
вращается из гадкого утенка в прекрасного лебедя, из замарашки - в Золушку. По
мнению Бодрийяра, сущность женского выражается в стратегии видимости и в игре
со знаками женственности в целях соблазна, но в случае Насти игра с масками и
внешними атрибутами женственности совершается не ради соблазна, а лишь в рам-
ках работы детектива». (Мела Э., там же, с. 99) Приведенные примеры, как мне
кажется, опровергают последний тезис Мела - перформанс женственности разыг-
рывается Каменской не только исключительно ради работы, но и непосредственно
для себя самое, это нечто иное, чем преобразования Шерлока Холмса с целью высле-
дить преступника.
- ²⁰ J. Matero & R. Napuli, «Johdatonto», *Murha pukee naista: Naisdekkareita ja dekkari-
naisia* (Vaasa, 1997), s. 8. (Введение в книге «"Убийство к лицу женщине": женские
детективы и женщины в детективе»); T. Ovaska, «"Sinustahan on tulossa kauhea
feministi!" (Feminismit ja feministit Amanda Crossin dekkarissa " Ainokaisen kuolema")»
(Из тебя ведь выйдет ужасная феминистка! (Феминизмы и феминисты в детективе
Аманды Кросс «Единственная смерть»)), *ibid.*, s. 149.

- ¹ S.R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the crime novel* (London: Routledge, 1994).
- ²² T. Ovaska, *ibid.*, s. 157; K.J. Dilley, *ibid.*, p. 90.
- ²³ M. Reddy, *Sisters in Crime* (New York: Continuum, 1988), pp. 12-13.
- ²⁴ M. Reddy, *ibid.*, p. 149.
- ²⁵ S.R. Munt, *ibid.*, pp. 20-25; K.J. Dilley, *ibid.*, p. 18.
- See: K.J. Dilley, *ibid.*
- ²⁶
- ²⁷ Эти параллели объясняются, конечно, не заимствованиями. А. Леонтьева в своем компаративном исследовании об Александре Марининой и популярной норвежской детективной писательнице Анне Хольт прекрасно показывает, что многие новации Марининой, за которые ее хвалили или ругали, на самом деле являются специфическими чертами жанрового канона. Отводя от Марининой обвинения в «наглом плагиате» с «огромных пластов современного детектива», которые предъявляют ей некоторые российские критики, Леонтьева справедливо утверждает, что русская писательница (как и ее норвежская коллега) «использует элементы местной специфики, в то же время следуя общим тенденциям, характерным для детективного жанра в целом» (Леонтьева А. «О норвежских коллегах Александры Марининой и Насти Каменской», *Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности*, под ред. Е. Трофимовой (М.: РАН и др., 2002), с. 36-53 (выделенная цитата на с. 37).
- ²⁸ L. Lehtolainen, *Leena: Tuulen puollella* (Tammi, 1998), s. 271.
- ²⁹ Трофимова Е., там же, с. 25.
- ³⁰ О том, что Каменская защищена мужским коллективом и своим ментором-учителем Гордеевым пишет и Катарина Непомнящи. С. Nepomnyashchy, «Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian Detektiv», in A.M. Barker, ed., *Consuming Russia* (Durham, London: Duke University Press, 1999), pp. 173-174.
- ³¹ Маринина А. Украденный сон (М.: Эксмо, 1999), с. 91.
- Маринина А. Реквием (М.: Эксмо, 1999), с. 307.
- ³²
- ³³ Маринина А. Незапертая дверь (М.: Эксмо, 2002), с. 85.
- ³⁴ Там же, с. 241.

- ³⁵ Там же, с. 241.
- ³⁶ Там же, с. 18.
- ³⁷ Там же, с. 330.
- ³⁸ Маринина А. Закон трех отрицаний (М.: Эксмо, 2003), с. 220.
- ³⁹ См.: S. Tomc, «Questing Women: The Feminist Mystery after Feminism», in I. Glenwood, ed., *Feminism in Women Detective Fiction* (Toronto: University of Toronto Press, 1995). Цит. по: С Неромныашчы, *ibid.*, pp. 173-179.
- ⁴⁰ Маринина А. Незапертая дверь (М.: Эксмо, 2002), с. 79-80.
- ⁴ Б/а «Вице-королева российского детектива превратила свою Каменскую в Ниро Вульфа. Но это ее не спасло», сайт Литинститута им. Горького, раздел «Новости», URL: <<http://www.litinstitut.ru/news/030403.htm>>, сайт проверен 03 апр. 2003 г.
- ⁴² Маринина А. Закон трех отрицаний, (М.: Эксмо, 2003), с. 200.
- ⁴³ Темкина А., Роткирх А. «Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России», *Социологические исследования*, №11, 2002, с. 15.
- ⁴⁴ Жеребкина И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует (СПб: Алейтейя, 2003), с. 249.
- ⁴⁵ Там же, с. 55.
- ⁴⁶ Там же, с. 251.
- ⁴⁷ Об этом пишет и И. Жеребкина в названной книге, см. гл. «"Гнездо бегемота", или о перформативности женского в новой массовой женской литературе», Жеребкина И., там же, с. 197-202.
- ⁴⁸ Носова М. «Феминизм/постфеминизм: локальные смыслы глобального дискурса», *Гендерные исследования*, №10, 2004, с. 239.