

Юлия Зеликова

Julie A. Cassidy. Russian Style: Performing Gender, Power, and Putinism. Madison: University of Wisconsin Press, 2023. 255 pp. ISBN 9780299346706.

Юлия Зеликова, Северо-Западный институт управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы. zelikova-ya@ranepa.ru.

Книга Джули А. Кэссидей «Russian Style» была опубликована в 2023 году. Кэссидей – профессор университета штата Висконсин, специалист по русскому языку, русской литературе и культуре. В предисловии Кэссидей поясняет, что идея этой книги возникла у нее в период, когда она писала свою работу о русской драматургии начала XIX века и пыталась понять, как драматурги того времени формировали гендерную идентичность своих персонажей (Cassiday 2012).

Работая в 2013 году с архивами в России, Кэссидей увидела вокруг материал, который, по ее словам, был просто создан для гендерного анализа. Она смотрела на фотографии отдыхающего в Сибири Владимира Путина топless, слушала популярные песни, в которых президент России описывался как идеальный мужчина, смотрела фильмы, в которых война Советского Союза в Афганистане рассматривалась как провал мужественности, видела в продаже литературу по самопомощи и саморазвитию, обещающую научить российских женщин быть стервами. У Кэссидей возник вопрос – почему правление Путина сопровождается производством культуры такого сомнительного вкуса? Попытка ответить на этот вопрос заняла у автора более десяти лет.

В результате предпринятого исследования автор пришла к выводу, что суть российской политики в период правления Владимира Путина с 2000 по 2020 годы состояла в формировании стиля при отсутствии какого-либо содержания. Этот стиль соединил гетеронормативность, гомофобию и гипергендерность в игривой, но политически мощной стилизации. Именно поэтому у книги есть подзаголовок «Performing Gender, Power, and Putinism». Джули Кэссидей называет период российской истории с 2000 по 2020 годы словом «путинизм», подчеркивая, что, в отличие от ленинизма или сталинизма, термин «путинизм» не содержит никаких идеологических коннотаций – это просто способ одним словом назвать период правления Путина.

Основной исследовательский вопрос, который сформулирован во введении к книге, – почему именно гендер и сексуальность стали основным орудием на внутриполитической арене в современной России? Как эти перформативно сконструированные понятия используются для создания в России образа Другого, другого по отношению к Западу?

Объектом исследования является поп-культура, потому что, по словам автора, способность массовой культуры передавать перформативный характер идентичности через свое содержание сделала ее важнейшим средством трансляции различных способов, которыми постсоветское гражданство может и должно быть реализовано, а также важнейшей ареной, где перформативным требованиям российского гражданства можно противостоять.

Теоретической основой исследования являются феминистские и квир-теории. Автор понимает сложность применения основных концепций этих теорий к российскому обществу, однако предполагает, что уникальный гендерный и сексуальный опыт россиян может быть более объемно интерпретирован с помощью таких понятий, как перформативные режимы, перформативное гражданство, перформативная идентичность. Точно так же, как гендер и сексуальность представляют собой перформативные конструкции, гражданство, по мнению автора, сместилось от онтологических определений, которые фокусируются на том, где мы родились, к более феноменологическому пониманию, зависящему от воплощенных практик, таких как языки, на которых мы говорим, праздники и традиции, которые мы соблюдаем, одежда, которую мы носим, пищевое и сексуальное поведение.

Автор считает, что по мере того, как страна переходила от перестройки и гласности, через 1990-е годы, к президентству Путина, перформативные режимы, доступные российским гражданам, развивались по пути отказа от понятий, считающихся исключительно советскими или российскими, таких как пошлость, стёб или гламур, к другим, которые кажутся более универсальными, например харизма, кэмп и китч. Именно они используются автором для анализа выбранных произведений поп-культуры.

Книга состоит из введения, пяти глав и заключения. Во введении Кэсидей подробно описывает, как формировался и менялся советский гендер. Это необходимо для замысла – чтобы показать читателям, с каким багажом пришла Россия к 2000 году, когда у власти оказался Владимир Путин. Для дальнейшего анализа важна констатация того, что в России в этот период был кризис маскулинности, травмированности и уязвленности мужчин, а «нормальная» женская сексуальность связывалась с рождением детей. Первая глава книги посвящена генеалогии понятий, которые используются в исследовании. Во второй главе рассматривается советский опыт гендерных отношений и сексуальности, который достался в наследство постсоветской России и выражается в телесных практиках мужчин и женщин. Автор признает его травматичным. В третьей и четвертой главах анализируются попытки изменения перформативного выражения гендера и сексуальности с помощью практик преобразования, которые в исследовании описываются термином «травести». Пятая глава посвящена анализу феномена постфеминизма в постсоветской культуре.

Во введении автор упоминает работы социологов и антропологов, объясняющих требования гетеросексуальности неотрадиционным консервативным поворотом в российской политике, а также биополитическим поворотом, который связан с использованием практик и механизмов регулирования, дисциплинирования и ограничения человеческих тел. Однако для Кэсидей важно понять, каким образом конечным результатом биополитического поворота было переосмысление гражданства в России через императивы принудительной гетеросексуальности и гипергендерности. Под гипергендерностью она понимает крайние формы мужественности и женственности как воплощение эссенциализированных и по существу «традиционных» форм. То есть супермужественный мужчина и суперженственная, суперсексуальная женщина.

Анализ законодательства и государственной политики, анализ популярной музыки, литературы, телевидения, кино и материалов интернета позволил автору прийти к выводу, что идеальный гражданин Российской Федерации в 2000-х и 2010-х годах имел как пол, так и сексуальную ориентацию. Парадигма идеального россиянина, появившаяся в народных представлениях, была связана не со сверхмужественным лидером страны, не с олигархом и даже не с мужчиной. Она была связана с молодой, сексуально доступной, гетеросексуальной женщиной, которая создает свое тело, регулирует поведение и желания в ответ на политику Владимира Путина.

В связи с этим во введении высказывается основной тезис исследования. Он состоит в том, что тенденции, выявленные социологами, обрели собственную жизнь в российской массовой культуре. Несмотря на цензуру режим Путина изначально осуществлял лишь ограниченный контроль над большей частью популярной культуры страны, которая играла ключевую роль в пропаганде и интерпретации образцового гражданина России как индивида, желающего рожать детей для Родины.

Свою аргументацию Кэссидей начинает с изучения харизмы Путина. Ссылаясь на работы Елены Гаповой, Хелены Госчило, Олега и Татьяны Рябовых, Валери Сперлинг и Элизабет Вуд, она утверждает, что с 1999 года политтехнологи организовали в СМИ кампанию, которая фокусировалась именно на маскулинной повестке, с целью легитимации власти Путина. Эта кампания породила бесчисленное множество изображений Путина, демонстрирующего свой черный пояс по дзюдо, стреляющего в уссурийских тигров ампулами с транквилизатором, пилотирующего вертолеты, плавающего баттерфляем в сибирских реках. Персонаж, изображенный на фотографиях, излучал мужественность, являл собой авторитет, эти фото отражали спортивное мастерство Путина, его военную мощь, покорение им природы, демонстрировали его мужественное телосложение. Поклонники Путина пошли еще дальше, изображая его как «сверхъестественного сверхчеловека» по сравнению с предыдущими лидерами страны. Появились календари, брелоки для ключей, магниты с изображениями, где Путин ездит верхом на медведе, единороге, летает с белоглазыми орланами. То есть первоначальная политическая известность Путина, созданная теми, кто находился внутри Кремля и за его пределами, последовательно позиционировала его харизму как результат его сверхмужественности.

Говоря о харизме как определенном стиле, Кэссидей подчеркивает, что это понятие имеет мало общего с Веберовской концепцией харизмы, хотя и опирается на нее. Харизма Путина создавалась, во-первых, совсем в других условиях, чем те, о которых писал Макс Вебер. Во-вторых, у политтехнологов была задача создать харизматического лидера, но без коннотаций с Иосифом Сталиным, чей пример сразу приходит на ум, когда в России говорят о таком типе лидера. Поэтому, конструируя харизму Путина, политтехнологи максимально отдалялись от образа отца народа, заменив его образом настоящего мужчины, который является объектом эротического желания для женской части страны. Хорошим примером этого процесса является песня «Someone like Putin», написанная в 2002 году.

Анализируя произведения поп-культуры, которые были направлены на формирование харизмы Путина (например, изображения Путина, скачущего на единороге по радуге, бюст Путина, отлитый из шоколада и т. д.), Кэссидей приходит к

выводу, что в этих произведениях харизма часто переходит в кэмп (стиль, предполагающий театральность, преувеличение, андрогинность), а потом в китч (отсутствие вкуса, примитивное содержание, преувеличение внешнего).

Использование харизмы вместе с кэмпом и китчем показывает их связь в ранних проявлениях гипермаскулинности Путина, которая представляла собой постмодернистскую смесь множества перформативных модусов. Именно это, по мнению Кэсидей, является краеугольным камнем гендерного порядка, парадоксальным образом стремившегося натурализовать бинарную оппозицию между мужчиной и женщиной посредством искусственности и преувеличения.

Далее Кэсидей анализирует, как в 2011 и 2012 годах оппозиция использовала кэмп и китч как способ выражения протеста (например, в выступлениях группы Pussy Riot, перформансах Павла Павленского, в портрете Путина в образе клоуна-гея). Используя иронию кэмп и китча, протестующие применили то же стилистическое оружие, которое использовалось для создания образа Путина. Президент России мог пошутить о презервативах, объявить образ клоуна-гея вне закона, но он был бессилён удалить бесчисленные сатирические мемы о нем, которыми наполнился интернет.

Далее в этой главе уделяется внимание сравнению концепций харизмы, кэмп и китча с более известными в России понятиями «пошлость», «стёб» и «гламур», и объяснению, почему этих типично российских концепций недостаточно для данного исследования. Если «пошлость» представляет собой близкий, но неточный аналог китча в русской культуре, то российский термин «стёб» функционирует скорее в противоречии, чем в согласии с термином «кэмп». Если кэмп создает сообщество гендерно изменяющихся людей, которые меняются с помощью одновременного принятия образа и отказа от него, то стёб отделяет инсайдеров-мачо от слабаков-аутсайдеров посредством насмешек, делая стёб похожим на ироническую инверсию харизмы. В стёбе нет андрогинности, которая есть в кэмп. Он функционирует скорее как пассивно-агрессивная перформативная стратегия, которая используется мужчинами для победы над другими мужчинами в гонке за культурное доминирование.

Подобно пошлости и стёбу, гламур 2000–2010-х годов доказывает, что эти три российских способа перформативности пересекаются, но не полностью совпадают со своими зарубежными аналогами. Гламур в первую очередь ассоциируется с женским нарциссизмом и по сути является женской харизмой. Однако применять в этой ситуации термин «харизма» сложно, так как Вебер вообще не рассматривал женское лидерство, и эта концепция ассоциируется только с мужским.

Таким образом, пошлость, стёб и гламур представляют собой способы перформативности, связанные с харизмой, кэмпом и китчем, но отличные от них. Расположение всех шести понятий в едином стилистическом континууме помогает расширить понимание тенденции для всех представлений гипергендера в популярных СМИ, дает возможность переходить от одного перформативного режима к другому в зависимости от зрителя и контекста.

К описанным выше способам перформативности Кэсидей добавляет еще один – травести и дрэг. В русском языке словом «травести» традиционно обозначают переодевание в театре, кабаре, ночном гей-клубе, телешоу или кино. В отли-

чие от пошлости, стёба и гламура, такое переодевание фактически включает в себя андрогинность, странность, нарциссизм, эмпатию и временность, которые характерны для кэмпа, но при этом травести явно включает в себя смешение мужского и женского. Артист-травести, или дрэг-исполнитель, обычно носит костюм и играет роль персонажа противоположного пола, предлагая смесь харизмы, кэмпа, китча, пошлости, стёба и гламура. Однако травести также предоставляет своему исполнителю свободу действий, характерную для профессионального актера.

Травести традиционно было прерогативой профессиональных актеров в России, но требования эпохи Путина, согласно которым все россияне должны исполнять все более эссенциальные, поляризованные и «традиционные» гендерные роли, привели к освобождению травести от его профессиональных рамок и привели его в популярные СМИ и повседневную жизнь. Независимо от предполагаемого биологического пола, гендерной идентичности или сексуальной ориентации, успешное проявление гетеросексуальной женственности или мужественности, требуемой от граждан страны, влекло за собой переодевание в «настоящую» русскую женщину и «настоящего» русского мужчину.

Во второй главе книги автор рассматривает феномен цисгендерного травести, то есть переодевание в рамках своего пола и своего гендера, чтобы соответствовать тому гомофобному гипергендеру, который требовался от российских граждан. Кэссидей пишет, что российские женщины легко решили эту задачу с помощью одежды. Если в советское время женщины носили удобную, практичную и несексуальную одежду, которая служила им много лет, то в 1990-х они сменили ее на произведенные в Турции или Китае «однодневные» вещи, которые создавали откровенно сексуальные образы, мало соответствовавшие реальной сексуальности тех, кто их носил. Модный режим 2000-х и 2010-х отличался от моды 1990-х, но и он не позволял никакого отклонения от традиционной женственности, не допускал никакой гендерной двусмысленности и требовал подчеркивать сексуальность.

С мужчинами все было значительно сложнее. Кризис маскулинности, отразившийся, в частности, в низкой продолжительности жизни, плохом здоровье мужчин и высоком уровне алкоголизации среди них, не мог быть решен с помощью переодевания. Более того, попытки переодеть российских мужчин в гипермаскулинную одежду (будь то костюмы итальянских дизайнеров или военная форма) только усугубляли кризис. В книге это явление подробно рассмотрено с помощью анализа трех фильмов середины 2000-х годов: «9-я рота» Федора Бондарчука, «Груз 200» Алексея Балабанова и «Пыль» Сергея Лобана.

В ходе анализа автор показывает, что, несмотря на разные жанры и стили, эти фильмы позволяют найти корни кризиса мужественности в постсоветской России в травме, которую поздняя советская эпоха нанесла мужскому телу. Однако вместо того чтобы признать и залечить раны, полученные советскими мужчинами, постсоветская эпоха усугубила их травматическое наследие, игнорируя их, требуя, чтобы «настоящие» русские мужчины скрывали нанесенный им ущерб.

В заключении ко второй главе Кэссидей приходит к важному выводу: последствием цисгендерного травести является разрыв между собой и Другим. Со временем, постоянно переодеваясь в образ, который вам не соответствует, вы переста-

ете понимать, кто вы. Для иллюстрации этой мысли Кэссидей удачно использует метафору книги и обложки. Обложка становится важнее содержания книги. И более того – понять содержание книги становится уже невозможно.

В третьей главе анализ от цисгендерного травести переходит к кросс-гендерному варианту. Автор исследует творчество художника-пародиста Валерия Малышева-Монро, Верки Сердючки, Анатолия Евдокимова. После сопоставления образов и смыслов этих пародий Кэссидей приходит к выводу, что, несмотря на свой пародийный юмор и комические эффекты, все примеры травести, рассмотренные в этой главе, демонстрируют женоненавистничество, гипертрофируют визуализацию женской сексуальности, приравнивают женщину к внешнему проявлению ее сексуальности. Вместо того чтобы стирать грань между мужественностью и женственностью, постсоветские мужчины, использующие кросс-гендерное травести, подчиняют женственность мужественности.

Как показывает анализ творчества художников-трансвеститов, попытки справиться с травмой, унаследованной от советского прошлого с помощью режима гипергендера, на самом деле сделали мужские и женские крайние формы его проявления только более хрупкими. Несмотря на очевидные изменения в модном стиле россиян после распада Советского Союза, прямолинейность 2000-х и 2010-х годов сохранила в моде ключевые черты позднесоветских травести, сделавших ее единственным наиболее важным перформативным способом выражения гетеронормативного гипергендера.

Последняя глава в книге называется «Постсоветский постфеминизм». Описание этого феномена автор начинает с анализа акций «Армии Путина» – движения юных студенток колледжа, которые в 2010 году выкладывали на YouTube видео о своей одержимости Путиным. Движение началось с видеоролика, где девушка разрывала на груди белую майку, под которой помадой был нарисован поцелуй и надпись, гласящая, что она делает это ради Путина. Потом был целый флешмоб: девушки в крайне сексуальной форме демонстрировали, что они готовы сделать ради своего кумира. К политике Путина это действие не имело никакого отношения. Вся эта серия мягких порноклише являлась частью политики, где гендер и сексуальность предельно усиливались и создавали определенный тренд. Если рассматривать это как сочетание харизмы с кэмпом, пошлостью и гламуром, то можно увидеть, что девушки из «Армии Путина» создали пространство для своих последователей, предложив им стиль очень сексуальных, но, мягко говоря, не очень умных сторонников Путина. Это явление Кэссидей называет постфеминизмом в постсоветской культуре.

В отличие от настоящего феминизма, который обычно выражает последовательную идеологию, направленную на равенство полов, постфеминизм представляет собой менее последовательную чувственность, которая смешивает основные феминистские идеи с антифеминистскими. С одной стороны, эта чувственность принимает ключевое феминистское убеждение – женщины должны быть желающими субъектами, а не просто объектами мужских желаний, – а также акцент феминизма на индивидуализме, выборе, расширении прав и возможностей. С другой стороны, постфеминизм принимает несколько позиций, которые большинство версий феминизма изо всех сил пытаются опровергнуть (например то, что половые разли-

чия естественны, а женственность – исключительное телесное свойство и является чем-то естественным).

Постфеминистки – это женщины, которые должны постоянно контролировать и дисциплинировать себя с помощью преобразования. Эта смесь гендерного эссенциализма и гендерной перформативности способствует общей коммодификации и порнофикации культуры, где индивидуальная идентичность в значительной степени является вопросом сексуализированного телесного стиля, когда фокус «от внешне-го, мужского осуждающего взгляда» сместился к «самоконтролирующему, нарциссическому взгляду». Разные реалити-шоу призывают женщин стать предприимчивыми, самоутверждающими агентами своей женственности.

Постфеминизм в постсоветской культуре Кэссидей анализирует на примере образа Людмилы Путиной (в ее бытность женой президента), биографического фильма о семье Путина «Поцелуй не на камеру», книг Евгении Шацкой из серии «Школа стерв», фильма Алины Рудницкой «Как стать стервой», а также фильмов «Все умрут, а я останусь» (режиссер Валерия Гай Германика) и книг Алисы Клевер из серии «Русские пятьдесят оттенков серого». Она приходит к выводу, что российские женщины 2000-х и 2010-х годов восприняли чувственность постфеминизма и переняли стиль суперженственной травести.

Таким образом, автор приводит три аргумента в поддержку своего основного тезиса – самым одобряемым и легальным гендером в России является гипернормативный, гетеросексуальный гипергендер, существующий в лице сексуальной и доступной молодой женщины, которая ориентирована на репродуктивное воспроизводство. С этой точки зрения становятся более понятными российские политика и законы, появившиеся в период с 2000 по 2020 год и ориентированные на гендер и сексуальность.

Книга «Русский стиль» предназначена для англоговорящего читателя. Автор прямо об этом пишет. Все введение к книге посвящено рассказу об истории формирования советского гендера, гендерного контракта работающей матери, гомофобии в СССР и кризиса маскулинности в России. Весь этот дискурс хорошо известен российскому читателю. Но российскому читателю эта книга также будет интересна. Она, безусловно, привлечет внимание социологов и антропологов, занимающихся исследованиями гендерных отношений и сексуальности. Книга дает теоретический аппарат и лексику для описания явлений, которые не всегда заметны и очевидны без этой оптики. В первую очередь эта работа помогает понять, почему в то время как многие на Западе гордились все более либеральной политикой, такой как легализация однополых браков и движение #MeToo, в России начала расти волна неонационального неотрадиционализма и почему именно гендер и сексуальность стали так интенсивно проблематизироваться и контролироваться в России 2000–2020-х годах, каким образом, избегая какой-либо последовательной идеологии, политический режим в России превратил гетеронормативность с сопутствующей ей гомофобией в идеологическую норму, создав образ Другого по отношению к Западу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Cassiday, Julie A. 2012. "The Rise of the Actress in Early Nineteenth-Century Russia." Pp. 137–159 in *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*, edited by Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi. Cambridge: Open Book Publishers.