

Ростислав Семків,  
к. філол. н., доцент кафедри літературознавства  
Національного університету «Києво-Могилянська академія»

## ТА, ЩО ВБИВАЄ: ЖІНКА-АГЕНТКА ЯК ОБРАЗ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ–ХХ ст.

Одна з прикінцевих сцен роману Сергія Оксеніка «Самка богомола» дає нам яскравий приклад образу, про який іти-меться у нашій розвідці, а разом – пов'язаної з ним колізії між чоловіком та жінкою, котра набуває переосмислення та зримої ревізії типових ґендерних ролей: «І вона зрозуміла. Він знав, що не зможе їй вистрелити у спину. І вона це знала. Тому, коли почула ззаду, як Вітя знімає пістолет із запобіжника, просто впала на сніг, перевернувшись у повітрі й вистрілюючи у нього. Її пістолет не стояв на запобіжнику. Вітю вдарило в груди. Від удару він упав горілиць, устигнувши помітити тільки те, що її пістолет був з глушником. Отже, цього пострілу ніхто не почує»<sup>1</sup>. Так, далі Алевтина плаче над тілом колишнього коханця й говорить, що любила його – такий собі вибух стереотипно побаченої жіночої емоційності. Далі за цю зраду її покарає інший чоловік – побратим довірливого Віті. Типовий фінал подібних сюжетів. Але факт залишається: жінка вже далеко не така проста жертва, як це траплялося у романтиків. Вона холодно-кровна й витривала, вона хитра й ефективна, і вона стріляє першою.

Звісно, стереотипно й те, що жінка убиває не в бою, не в прямому зіткненні, а підступно, зненацька і майже непомітно, адже *пострілу ніхто не почує*. Це жінка-агентка, котра діє таємно й від того значно небезпечніша, ніж наївні

<sup>1</sup> Оксенік С. Самка богомола. Київ : Темпора, 2017. С. 173.

чоловіки довкола. Такий варіант цього образу в Сергія Оксеніка добре ілюструє тенденцію його розвитку, яку спостерегаємо в літературі останніх двох століть і яка особливо добре видима зараз.

Вже від 90-х років ХХ сторіччя жінка-агентка набуває різкої самостійності на кіноекранах світу. Дана Скаллі з «Х-файлів» усе ще сусідить з Фоксом Малдером, хоча, як видається, стріляє та убиває значно частіше – його вагання та рефлексії якраз добре ілюструють зміну традиційних гендерних ролей. Але Нікіта з однойменних фільму та серіалу Люка Бессона, Кіддо з «Убити Білла» Квентіна Тарантіно (з п'ятірки найманих убивць жінок там аж четверо), врешті, Солт чи Ганна з тотожних назвами блокбастерів уже ні покровителів, ні навіть напарників-чоловіків не потребують. Швидкострільна зброя зводить нанівець перевагу мускулів, а отже наголос перебігає на внутрішні якості. Щоправда, й тут на повну працюють стереотипи: жінка таки може бути ідеальною агенткою – хитра, підступна, витривала і жорстока. Вона тепер освічена, знаюча, «відуча»; відьомські процеси домодерної Європи засвідчують неабиякий страх чоловіцтва перед ним самим придуманим образом «злих жен». Відомо, що інквізиція вимагала у дівчаток присягу виказувати єретиків вже в 11 років, а хлопчики відбували цей ритуал у 13 – певне, їх вважали менш прозріливими.

Усю історію годилося б почати від Даліли, яка, хоч і не напругу, та з тою самою підступністю, спричинила загибель наймогутнішого з юдейських воїнів – Самсона, цнотливої Юдит, котра заради оборони рідного міста власноручно відсікла голову асирійському воєначальнику Олофрену, або, з історичних постатей, Ільдіко, що (у цій розвідці нам вигідно надавати перевагу саме такій версії) заколола грізного в битві, але беззахисного на любовному ложі Аттілу, та відомої Шарлотти Корде – убивці лідера яacobінців Жана-Поля Марата. Утім, через начерковість дослідження, цих легендарних жінок згадуємо лише побіжно, хоч від того не менш поважно<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ми також не говоримо тут про жінок, які убивають через зневажене кохання (як Медея або Саломея) чи через кохання до

Звісно, у такій короткій розвідці нам не вдасться всебічно й глибоко дослідити окреслену в заголовку тему – добротний філологічний метод потребував би значно місткішого дослідження. Утім, склалося враження, що в розглянутих далі кількох текстах загалом окреслено ключові аспекти осмислення феномену, головні стратегії дескрипції жінки-агентки: тієї, хто вбиває з-поза спини, несподівано, нечутно.

З іншого боку, у світовій літературі загалом мало таких персонажів. Значно поширенішим є образ *подруги агента*, скажімо Джеймса Бонда, – жінки, яку можна використовувати як аксесуар його елегантності, сексуальної привабливості, як привід помститися поганим хлопцям за недобре поведження з нею, а також як нагороду за вчинені чоловіком-агентом подвиги. Врешті, нею можна просто пожертвувати, як пішаком у важливій чоловічій грі. Жінка-жертва загалом є типовим образом романтизму, проте й реалісти, якщо згадаємо Г. Флобера, П. Мирного чи Л. Толстого, поводяться з нею не краще. У романтизмі вона стає заручницею чоловічих пристрастей: від Бріана де Буа-Гільбера в «Айвенго» Вальтера Скотта чи Маґуа в «Останньому з могікан» Джеймса Фенімора Купера до нестримного нищителя відьом Хоми Брута з гоголівського «Вія». Натомість, реалісти у незavidній долі жінки складають вину на спільноту та складні соціальні умови існування героїнь свого часу. Модернізм дає жінкам більше сили, як у прозі Вірджинії Вулф чи Ольги Кобилянської або у драматичних поемах Лесі Українки. Проте автори-чоловіки й тут обережніші: у творах Франца Кафки, Джеймса Джойса чи Вільяма Фолкнера ролі жінок радше другорядні й зміна уявлень про їхні можливості (бодай щодо активної участі в сюжеті) відбувається вкрай повільно.

Тим часом, нищенню відповідних стереотипів сприяла сама реальність: доля Марґарети Ґертруди Целле

---

яких чоловіки гинуть, проїнявшись шляхетним лицарським шалом або просто розпачем. Від згаданих бере початок стійкий у своїй мізогінії образ *femme fatal*, найбільш тиражований якраз на зламі XIX – XX століть.

(1876–1917), відомої під псевдонімом Мата Харі, також незavidна, проте вона робить образ жінки-агентки широко впізнаваним. Художня література взялася опрацьовувати його ще в XIX сторіччі. Показово й цікаво те, що чоловіче письменство (ще одне обмеження цієї розвідки: фокусуватимемося на написаному чоловіками) за два останні століття змінило своє ставлення до образу від ледве прихованої мізогінії до відвертого захоплення. Ось вона йде: непомітна тінь, якої самовдоволене маскулінне его звично сахається; небезпечна й сильна, і її вже ніхто не в змозі зупинити.

Врешті, жінка-агентка, образ якої кристалізується в літературі XIX–XX століть, значно меркантильніша: вона не здійснює подвигів заради нації чи інших високих ідеалів; убивство – її робота, задля грошей, кар'єри, відчуття власної значущості. І це ще більше вражає куртуазно вихованих чоловіків. Чому? Можемо засвідчити тут дію юнгіанського архетипу Тіні: Славою Жижек у «Метастазах насолоди», вслід за одіозним Отто Вайнінгером та Жаном Лаканом, наголошує на відсутності жінки у символічному порядку чоловіка; куртуазна культура, насправді, є нарцисистичною, тобто чоловік бачить жінку лише як відображення власних чеснот. Здійснюючи подвиги на її честь, він буквально споглядає себе, власну шляхетність. У цій стереотипній системі жінка є продовженням чоловіка, а її негативний образ, образ підступної убивці, тоді неминуче асоціюватиметься із «тіньовою» гранню чоловічого его. А що першою реакцією на зіткнення з власною Тінню є рішуче відторгнення, цей образ розчаровуватиме тим дужче, чим глибшою буде ангажованість автора/читача в куртуазну культуру. Та, хто мала своєю недосяжністю слугувати чоловікові за віддалену (постійно відкладену) нагороду, зненацька починає втілювати риси, котрих він сам, навіть експлуатуючи їх, боїться й у собі заперечує. Таке дзеркало треба конче розбити: автори-моралісти карають у своїх текстах активних жінок загалом, а надто ж тих, кого вони наділили традиційно маскулінною функцією – убивати.

## Міледі Вінтер і благородні мушкетери

На пострадянському просторі цей образ, звісно, сформувався відповідно до його втілення Маргаритою Тереховою у відомому фільмі-мюзиклі. Міледі постає перед нами більш мелодраматично: як і решта персонажів, вона викликає більше симпатії, ніж у романі Дюма. Якщо полишити осторонь ефектну зовнішність та майстерну гру акторки, ще більшою мірою «виправдання» агентки досягнуто коштом майже повного перенесення відповідальності за скоєні нею злочини на карб кардинала Ришельє: тобто Міледі у фільмі убиває, головним чином, тому, що перебуває у нього на службі – аж ніяк не з особистих причин.

Натомість у романі бачимо доволі прозору логіку окремих дій Міледі, котрі у фільмі не мають пояснення або мотивовані вельми умовно. У кінострічці виглядає, що Констанцію вбито радше через неможливість виконати наказ кардинала й доставити її у Бастилію; однак зі сторінок роману знаємо: йдеться про особисту помсту – Міледі у книзі є коханкою д'Артаньяна і тому жорстоко й холоднокровно знищує суперницю. У зв'язку з цим зрозуміла також її спроба вбити бравого гасконця, котрий зрадив її кохання. Чіткіше проступає й мікродрама самого д'Артаньяна: у нього на очах страчують не просто агентку кардинала, а його колишню коханку – показово при цьому, що саме Атос (колишній чоловік Міледі) погрожує схрестити з ним шпагу, якщо той стане на її захист. Гасконця в радянському фільмі взагалі позбавлено коханок (у книзі в його активі ще служниця Кет) – навіть його пристрасть до Констанції зображено доволі платонічно.

Відповідно, Міледі з роману Дюма не просто виконує волю свого зверхника, а діє самостійно, егоцентрично та егоїстично, що, звісно, робить образ більш цинічним – і менш привабливим. Коханців у самої Міледі у фільмі, на відміну від роману, також немає, чим нівельовано еротичний елемент її шпигунського методу, а отже применшено сексистський пафос самого Дюма, котрий карає цю переступницю більшості моральних законів часу.

Міледі чоловіки використовують і, врешті, знищують. Тим часом, залишаються жити усі титуловані персонажі чоловічої статі, котрі належать до ворожого гасконцю табору, – навіть де Жюссак, з яким д'Артаньян намагався неодноразово покінчити особисто. Якщо оминати дуельні епізоди, у яких гинуть персонажі безіменні або ті, імен яких не запам'ятовуємо, то зненацька виявиться, що благородна четвірка мушкетерів узагалі майже нікого не убиває. Ще дрібка рефлексії – і ми зрозуміємо, що вбивця в романі лише одна: леді Вінтер. Вона труїть Констанцію та лорда Вінтера, намагається вбити д'Артаньяна, через її інтригу гинуть Бекінгем та фанатик Фелтон, що став знаряддям у руках цієї жінки. Її минуле також містить багато злочинів, а тому Міледі скарано, і цим, власне, закінчується роман Дюма, адже насправді лише її активність й рухала увесь сюжет.

Здається, що Міледі, створена та знищена Олександром Дюма у його тексті, стала першим відомим втіленням образу жінки-агентки в художній літературі. У певному сенсі вона повторює долю іншої легендарної французьки: щоправда, Жанна д'Арк служить королю не заради особистої вигоди, проте зверхники однаково цураються обох вже використаних для брудної роботи жінок і віддають їх на смерть. Закляті вороги д'Артаньян та Рошфор на вимогу Ришельє обіймаються на останніх сторінках роману: вони можуть вибачити один одному, проте небезпечна жінка має з-поміж них зникнути. Звісно, від XIX сторіччя ще нічого чекати сентименту до емансипації, а надто – до озброєної емансипантки. У цій ідеалістичній системі координат жінку-агентку засуджують куди різкіше, ніж чоловіка в аналогічній ролі: доки чоловіки стають героями, жінок позбавляють голів.

## Самотня Майя

Українська література розгляданого тут образу, фактично, не знає. Логічно пояснити це історичними причинами: врешті, чи зможемо ми відшукати на сторінках українських романів яскравих агентів-чоловіків? Від Штефана з легенди про Довбуша та Сави Чалого, котрі, звісно, не є таєм-

ними агентами в повному сенсі цього слова, вітчизняна література зараховує подібних персонажів до зрадників – логічно, адже вони боронять інтереси чужих інституцій, бо власні залишаються хіба у гіпотетичному стані. Поява у такій ролі жінки неминуче мала б означати подвійну зраду: вона стає на службу колонізатору, нехтуючи і національною гідністю, і вірністю колонізованому чоловікові. Агресивного осуду в українській літературі (найперше, у Тараса Шевченка та Євгена Маланюка) зазнає образ усієї України як «повії», котра віддає своє символічне тіло на поталу завойовнику<sup>3</sup>. Чи можна тоді уявити, щоб наша й досі романтично заангажована література допустила появу персонажа-жінки, котра б постала таким подвійним антигероєм: особою, що обплітає інтригами «свого» чоловіка на догоду «чужій» владі, буквально, працює на ворога? Виявляється, можна – у модерністський період.

Ми знаходимо відповідні образи у Миколи Хвильового та, частково, у Віктора Домонтовича. У другому випадку маємо на увазі одну з прикінцевих сцен «Дівчинки з ведмедиком», коли Зина стріляє у відвідувача кав'ярні. Радше це, звісно, жест розпачу, але ми маємо надто мало інформації про його передісторію, тож можемо спробувати трактувати цю подію і в контексті нашого образу: у будь-якому випадку – це жінка, котра намагається убити, хоч психологічно зламана, проте все ще активна й небезпечна. По-різному можна трактувати також образи Жучка з новели «Кіт у чоботях» та Аглаї з «Вальдшнепів» у Хвильового: друга з цих двох жінок майже напевне є агенткою, проте цікавий нам образ, звісно, найповніше втілює невтомна Майя<sup>4</sup>.

У «Санаторійній зоні», перш за все, зображено обмежений простір іншості, котрий мислять як такий, що містить

<sup>3</sup> Детальніше про це див. в есе Оксани Забужко «Жінка-автор у колоніальній літературі» та її монографії «Notre Dame d'Ukraine».

<sup>4</sup> Образ шпигунки Майї у ширшому контексті творчості Миколи Хвильового характеризує Віра Агеева у монографії «Жіночий простір».

приховану таємницю. Фуко наголошує, що психіатричний заклад «...залишається невичерпним джерелом різноманітних страхів, проте цього разу у ньому вбачають лігво, де зачаїлися підозрілі особи – аристократи, що приховуються під лахміттями злидарів, іноземні агенти, що плетуть свою змову під личиною божевілля»<sup>5</sup> (Переклад наш. – Р. С.). Отже, від початку маємо територію, символічний лабіринт, у центрі якого гіпотетично перебуває зловмисник, котрого треба віднайти і знешкодити. Саме таке завдання ставить перед собою Майя – професійна агентка радянської охоранки, котра не може спинитися у пошуках та викритті уявних «ворогів народу», хоча в межах санаторію її робити це ніхто не уповноважував.

Майя плете інтригу довкола анарха єдиним відомим їй способом: це любовна інтрига, у межах якої самоназвана агентка планує викликати чоловіка-підозрюваного на відвертість і відтак його звинуватити. Парадоксальність перемоги Майї (потенційного чи уявного зловмисника знешкоджено його ж руками) відображає збоченість владного контролю того часу: краще стратити сотню невинних, ніж пропустити одного підозрілого. Слабкі ланки великого соціалістичного будівництва мають бути вилучені: шизофренічний анарх (а з ним і вразливий Хлоня зі своєю самогубчою манією) не пасують до часу тотальної параної, у який вони потрапили.

Майя, з одного боку, постає як заручниця анонімних інституцій, фактично, розпорошеного владного дискурсу, котрий не припиняє тиснути на її свідомість, навіть не даючи прямих наказів – у цьому питома модерність її образу, що ілюструє страшну діалектику, дія якої спонукає просвітницьке прагнення до впорядкованості пожирати власних адептів (анарх) та невинних дітей (Хлоня). З іншого боку, але за цією ж вивернутою логікою, Хвильовий забирає у Майї шанс перемогти напряду, внаслідок логічно побудованої інтриги: вона майже зневірюється в успіхові, але ситуація сама змінюється на користь її бажання. Алогізм

<sup>5</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 461.



модернізму перетворює жінку з прагматичної агентки на іграшку сліпих сил ще античного фатуму, чим імпліцитно потверджує стереотип її ірраціональності. Втім, жінка-агентка залишається активною, стає все більш небезпечною і продовжує убивати.

## Сталеві леза Моллі

Досконалою агентку робить технологія. У романах кіберпанку, жанру, котрий Фредерік Джеймисон зараховує до постмодерністської літератури вже на перших сторінках своєї відомої монографії, залишається загалом вельми мало людей у звичному для нас фізичному стані та статусі. Вторгнення металу/пластику в людську плоть, що сьогодні починається як невинний пірсинг чи пластична хірургія, у футуристичних романах Вільяма Гібсона, Брюса Стерлінга, Ніла Стівенсона тощо стає звичною практикою – у людське тіло вже імплантують усе: від фотокамер у кришталіках очей журналістів майбутнього до різних типів зброї, що тепер буквально «під рукою» у найманих убивць.

Так з'являється один із двох центральних образів всього кіберпанку – Моллі (і ми переконані, що у своєму образі Гібсон відсилає до активної джойсівської героїні, тоді ще травматично перейнятої слабкістю чоловіків довкола). Примарна Сталь (Misty Steel), як по-іншому називають Моллі, у Гібсона є найманою убивцею та агенткою, успіху операцій якої суттєво сприяють кількадеюмові леза бритв, що готові щосекунди вистрибнути з-під її нігтів. Кращий приклад маклюєнівського «продовження людини»: смертельний протез, камуфльований під довершений манікюр. Моллі також не має очей у нашому звичному сенсі. За її дзеркальними окулярами сховано цілий набір датчиків, напряму під'єднаних до очних нервів: тобто попри відсутність фізичних людських очей (позірна сліпота), Моллі бачить набагато краще за інших – крім всього, у недоступних звичайній людині спектрах. Внутрішній бік її окулярів працює як монітор, на якому можна зчитувати інформацію про об'єкти довкола – тобто вона ще й знає (*відає*) більше за інших.

Зрозуміло, що Моллі – досконала агентка. Вона вперше діє на сторінках оповідання «Джонні Мнемонік», щоб потім перетворитися на центральну дійову особу в романах Гібсона «Нейромант» та «Мона Ліза овердрайв». Поруч сильної жінки-агентки, котра ефективно й безкомпромісно виконує завдання, завжди є чоловік (Джонні, Кейс, Слік), котрий добре ладнає з комп'ютерами та кіберпростором, але абсолютно незахисний у реальному світі. Як правило, для успішного виконання загального завдання жінка-агентка мусить оборонити такого слабкого хакера, забезпечити йому можливість доступу до мережі та безперешкодне функціонування у ній. Гібсон дублює зв'язку сильна жінка – слабкий чоловік, фактично, у всіх своїх романах 80-х та 90-х років; за ним це роблять також Руді Рюкер, Брюс Стерлінг, Ніл Стівенсон та інші. У сучасному популярному кіно Моллі перевтілюється у відому всім Триніті, котра до фіналу трилогії не перестає боронити часто безпорадного Нео. Чого вартує лише перша сцена «Матриці», у якій ця зовні тендітна жінка, хоч, насправді, наділений надможливостями кіборг, вбиває групу озброєних фалічними палицями чоловіків-поліцейських.

Утім, на відміну від Триніті, яка закохується в Нео, Моллі, котра заробила кошти на свої імпланти проституцією, не вірить у всепереможну силу кохання і взагалі майже позбавлена звичних людських емоцій. Це холоднокрівна вбивця, що отримує задоволення від небезпеки та її долання; грошова винагорода цікавить Моллі незрівнянно менше, а примара якогось майбутнього тихого щастя (за яким постійно ностальгують у кіберпанк-романах чоловіки) – не цікавить взагалі. У «Джонні Мнемоніку» гине перша й остання романтична любов героїні, зате у «Нейроманті» вона переживає досконала пригоду: у складі диверсійної групи проникає на орбітальну віллу клану мільярдерів Тессье-Ешпулів, справляється із зовнішніми системами безпеки та звільняє з-під контролю (що й було завданням) разом із хакером Кейсом штучні інтелекти, котрі відтак набувають у мережі автономії, до котрої так прагнули. Маруся Богуславка високотехнологічного майбутнього – втім, вона не дасть

себе стратити й шукатиме не кохання, не виконання накинутого обов'язку, а прямуватиме до подальших пригод.

Начерк образу жінки-агентки, запропонований у цій короткій розвідці, загалом ілюструє емансипативну й егалітаристську логіку розвитку європейських суспільств від епохи натхненного картезіанством Просвітництва й дотепер. Поза тим, письменники-чоловіки, що залучають цей образ до своїх традиційних авантюрних чи навіть більш глибоких соціально-психологічних текстів, неусвідомлено намагаються скомпрометувати активну й небезпечну жінку чи хоча б звузити терен її діяльності. Лише у кіберпанківській (ширше – постмодерній) прозі образ не лише втрачає шлейф авторського моралізаторства (що логічно у загальній іронічній настанові сучасності), але й починає домінувати, компенсуючи технологією фізіологічні відмінності між обома статями. Втім, кіберпанк зіштовхує на цей раз уже все людство з новим суперником – самою технологією, котра перестає слугувати людині й виходить з-під її контролю. Часто у текстах цього тематичного жанру жінка-агентка виконує волю максимально анонімних інституцій, котрі уявно чи наявно втратили будь-який зв'язок з людськістю в усіх сенсах цього слова.