

ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1

Женщина модерна

Гендер в русской
культуре
1890-х — 1930-х годов

L

J

Гендерные исследования

Коллектив авторов

**Женщина модерна. Гендер в
русской культуре 1890-1930-х
годов. Коллективная монография**

«НЛО»

2022

УДК 930.85-055.2
ББК 63.3(2)53-7-284.3

Коллектив авторов

Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890-1930-х годов.
Коллективная монография / Коллектив авторов — «НЛО»,
2022 — (Гендерные исследования)

ISBN 978-5-44-482059-9

Период с 1890-х по 1930-е годы в России был временем коренных преобразований: от общественного и политического устройства до эстетических установок в искусстве. В том числе это коснулось как социального положения женщин, так и форм их репрезентации в литературе. Культура модерна активно экспериментировала с гендерными ролями и понятием андрогинности, а количество женщин-авторов, появившихся в начале XX века, несравнимо с предыдущими периодами истории отечественной литературы. В фокусе внимания этой коллективной монографии оказывается переломный момент в истории искусства, когда представление фемининного и маскулинного как нормативных канонов сложившегося гендерного порядка соседствовало с выходом за пределы этих канонов и разрушением этого порядка. Статьи, включенные в монографию, предлагают рассмотреть русский модернизм в пока еще новом для отечественной науки гендерном измерении; они поднимают вопросы о феномене женского авторства, мужском взгляде на «женский вопрос», трансформации женских и мужских образов в произведениях искусства в условиях менявшихся границ гендерных норм.

УДК 930.85-055.2
ББК 63.3(2)53-7-284.3

ISBN 978-5-44-482059-9

© Коллектив авторов, 2022

© НЛО, 2022

Содержание

Введение	6
Раздел первый. «Рубеж веков»: 1890-е – 1905 год	16
А. Е. Рожкова	16
Г. Полити	27
Т. В. Левицкая	36
М. В. Михайлова	42
Конец ознакомительного фрагмента.	51

Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. Коллективная монография

Под редакцией В. Б. Зусевой-Озкан

Введение

В.Б. Зусева-Озкан, при участии Е.В. Кузнецовой

Книга, предлагаемая вниманию читателя, изначально задумывалась как сборник статей, написанных по материалам докладов конференции «Концепции фемининности и конструирование гендера в русской культуре 1890–1930-х годов», которая прошла в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН 30 марта – 1 апреля 2021 года в рамках проекта Российского научного фонда (№ 19-78-10100) «Конструирование фемининности в литературе русского модернизма». Однако по мере работы над поступающими материалами стало понятно, что из них может вырасти гораздо более амбициозный проект, а именно цельный коллективный труд, посвященный гендерной проблематике русской культуры Серебряного века и «вокруг» него.

Все представленные статьи выстраиваются в довольно точную хронологическую шкалу, на которой отмечены важнейшие точки эволюции гендерных представлений российского общества с 1890-х по 1930-е годы (и которая даже учитывает более дальнюю перспективу), как они отразились в сфере культуры, прежде всего в вербальных ее текстах. В книге возникают определенные «силовые линии», когда следующая статья как бы продолжает и развивает – на том же или на другом материале – проблемы, заявленные в предшествующей. Так, например, фигура «мальчиковой» девочки в ранней советской культуре обсуждается в статьях И. Савкиной и Н. Малаховской (одной из основоположниц советского послевоенного феминистского движения и создательниц – совместно с Т. Мамоновой и Т. Горичевой – в конце 1970-х годов альманаха «Женщина и Россия»¹ и журнала «Мария»); тема женского мазохизма в патриархальной культуре – в статьях А. Андреевой и В. Хрусловой; советские эксперименты в области семьи и брака – в статьях Т. Купченко и С. Ашоне; мизогинные биосоциальные теории XIX века рассматриваются в статьях Г. Боевой и В. Зусевой-Озкан, и т. д.

Предлагаемая книга полна и в дискурсивно-жанровом отношении: ее материалом послужили все виды литературы эпохи (проза, лирика, драма, критика и публицистика, эго-документы, или автодокументальная литература), а также в меньшей степени произведения визуальных искусств (живопись, книжная графика, искусство танца, кинематограф). Наконец, можно говорить и об общности методологии, сочетающей традиционный филологический анализ, в том числе компаративный и интертекстуальный, со специфической оптикой гендерных исследований, так что каждое конкретное произведение, с одной стороны, рассматривается во всей сложности смысловых связей, не превращаясь в иллюстрацию того или иного социологического тезиса, а с другой – в фокусе оказываются особенности конструирования и «разыгрывания» гендерной идентичности, соотношение их с культурной мифологией и с научным дискурсом эпохи. Кроме того, ряд статей (см., например, контрибуции А. Бурангуловой, А.

¹ См. его недавнее переиздание, включающее также исторический комментарий, биографии и серию статей: Феминистский самиздат. 40 лет спустя. М.: Common place, 2020.

Андреевой) многое заимствует с точки зрения методологии у социологии литературы. Таким образом, эта книга может стать вкладом в дело заполнения зияющей лакуны в поле российского (и русскоязычного) литературоведения – речь идет о крайне малом числе гендерных исследований.

Если в научных центрах Европы и Америки гендерные исследования (а также женские и квир-исследования) с распространением феминизма стали самостоятельным направлением и активно проводились с 1960–1970-х годов, то в отечественной науке они оформляются на постсоветском пространстве только ближе к середине 1990-х. Важной вехой является регистрация в 1994 году Московского центра гендерных исследований (МЦГИ), деятельность которого носила более социально-практический, нежели научный характер. В плане ознакомления российского научного сообщества с зарубежными теоретическими подходами следует отметить переводы философских работ М. Фуко², в которых идентичность индивида и его сексуальность ставились в контекст властных отношений, а также возникновение ряда периодических изданий, развивающих гендерную направленность: например, основанный в 1998 году харьковский журнал «Гендерные исследования», альманах гендерной истории ИВИ РАН «Адам и Ева», выходящий с 2000 года. Безусловно, женские образы в русской литературе или творчество известнейших женщин-авторов, таких как А. Ахматова и М. Цветаева, изучались и ранее, но эти исследования велись в отрыве от гендерной теории и проводились с использованием тех же оптики и методологии, что и анализ произведений авторов-мужчин.

За прошедшие двадцать с лишним лет специфически гендерная оптика стала привлекать к себе больше внимания. В первом десятилетии XXI века в русскоязычной науке появились некоторые значимые работы о гендере и фемининности³, причем важнейшим их свойством (как и свойством гендерных исследований в целом) являлась междисциплинарность. К настоящему моменту ситуация сложилась таким образом, что если научная литература, посвященная гендерной проблематике в социологическом, историко-антропологическом и психологическом аспектах, относительно широка, то собственно литературоведческие исследования такого рода до сих пор весьма малочисленны, особенно в формате монографий⁴, что неадекватно тому острому интересу к проблеме гендера и «женскому письму», который, безусловно, наблюдается сейчас в России (косвенным подтверждением чему являются, например, интернет-платформа «Ф-письмо»; феномен «фемпоэзии»; публикаторские усилия М. Нестеренко, направленные на выстраивание «женского канона» русской литературы; многочисленные публикации

² См., например: *Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности* / Пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Магистериум; Касталь, 1996; *Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе* / Пер. с фр. Т. Н. Титовой и О. И. Хомы. Киев: Дух и литера; М.: Рефл-бук, [1998].

³ Например: *Введение в гендерные исследования* / Под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001; *Ретина Л. П. Женщины и мужчины в истории: новая картина европейского прошлого. Очерки: Хрестоматия*. М.: РОССПЭН, 2002; *Пушкарева Н. Л. Русская женщина: история и современность: Два века изучения «женской темы» русской и зарубежной наукой, 1800–2000: Материалы к библиографии*. М.: Ладомир, 2002; *Ворошица О. А., Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. Гендерный калейдоскоп: Курс лекций* / Под ред. М. М. Малышевой. М.: Академия, 2002; *Чикалова И. Р. Гендерный подход в науках о человеке и обществе: смещение исследовательских парадигм*. Минск: БДУ, 2007; *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000* / Сост. Л. Бредихина, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005; *Кукаренко Н. Н. Философские и политические категории в феминистском дискурсе*. Архангельск: Поморский ун-т, 2006; *Брандт Г. Философская антропология феминизма: Природа женщины*. СПб.: Алетейя, 2006; *Жеребкина И. Субъективность и гендер. Гендерная теория субъекта в современной философской антропологии*. СПб.: Алетейя, 2007; *Юкина И. И. Русский феминизм как вызов современности*. СПб.: Алетейя, 2007; *Пушкарева Н. Л. Гендерная теория и историческое знание*. СПб.: Алетейя, 2007.

⁴ Основополагающими для литературоведов-гендеристов до сих пор остаются написанные в конце 1990-х – начале 2000-х годов труды российских и западных славистов; см. в первую очередь: *Рябов О. А. Женщина и женственность в философии Серебряного века*. Иваново: ИвГУ, 1997; *Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. М.: Новое литературное обозрение, 2007; *Матич О. Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siècle в России* / Пер. с англ. Е. Островской. М.: Новое литературное обозрение, 2008; *Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме*. М.: Новое литературное обозрение, 2011; *Энгельштейн Л. Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX веков*. М.: Терра, 1996.

на литературном портале «Горький», сайте Colta и др.; увеличившееся число студенческих и магистрантских работ в названном направлении). И хотя эпоха «рубежа веков» в России неслучайно описана в данном отношении лучше любой другой (за исключением, возможно, XIX столетия), представляется, что именно она должна в первую очередь привлечь внимание литературоведов.

Одна из причин этого – тот факт, что период 1890–1930-х годов, отмеченный историческими и социальными катаклизмами, коренной ломкой общественно-политического устройства Российского государства, ознаменован и резким переломом в положении женщин, а также литературных форм его репрезентации. В эти годы литература не только отражала изменявшуюся социальную реальность, но и сама становилась пространством разработки новой системы ценностей, которой предстояло изменить общество. Параллельно с изменениями в социуме, а иногда и опережая их, литература предлагала новые ролевые модели, так что привычный «женский» мир – дом, семья, эмоциональная сфера – расширялся за счет включения в него ранее чисто «мужских» занятий, в том числе художественного творчества.

Культура этого времени отмечена рядом примечательных в данном аспекте особенностей. Это появление огромного – по сравнению с предшествующим периодом – числа женщин-авторов. Это усилившийся интерес литературы рубежа веков к «психологии пола», проблемам сексуальности и разработка соответствующих тем в литературных произведениях (в то время исследование психологических и поведенческих особенностей мужчин и женщин подводилось под рубрику «психологии пола», а пол, в свою очередь, зачастую отождествлялся с сексуальностью) – причем нередко в анормативном аспекте. Это распространившийся мотив андрогинности, наделявшийся мистическими коннотациями и столь принципиальный для жизни и творчества декадентов и символистов. Это грандиозный по значению и влиянию образ Вечной Женственности. Это и мена гендерными ролями, проявляющаяся, в частности, в «женских» речевых масках писателей-мужчин и «мужских» масках писательниц. Со всем этим мы неоднократно сталкиваемся как на уровне писательских биографий, в том числе отразившихся в эго-документах, так и в ткани художественных произведений.

Эксперименты модернизма с гендерными конструктами традиционалисты считали одним из признаков «вырождения» (если использовать выражение М. Нордау, автора знаменитой одноименной книги 1892 года) декаданса. По сути же они открывали дорогу деконструкции нормативной идеи единой, твердой, универсальной маскулинности и столь же универсальной фемининности. Иначе говоря, именно в этот период начинает заметно размываться веками доминировавший (и, пожалуй, в массовых представлениях доминирующий до сих пор) гендерный эссенциализм, отождествляющий биологическое (пол) и социальное. Как увидит читатель этой книги, несмотря на то, что слово «гендер», несомненно, не было знакомо актерам и авторам Серебряного века, поскольку было введено в науку лишь в 1963 году, само представление о том, что социальные роли, играемые женщинами и мужчинами, никак (или почти никак) не проистекают из их физиологических особенностей, уже пробивало себе дорогу. Особенно выразительны в этом смысле одноактная комедия Тэффи «Женский вопрос» (1906) с ее гендерными инверсиями или полемическая статья З. Гиппиус «Зверобог» (1908).

Разумеется, не следует забывать, что гендерный порядок эпохи рубежа веков был маскулинным. Нормативными образами маскулинности являются патриархальные архетипы защитника, воина, кормильца, главы семьи (рода), правителя; с точки зрения способности к творческому процессу, стереотипна идея маскулинности как начале активном, созидающем: мужчина-творец представал в образах гения, мастера, Пигмалиона, Данте, Орфея и т. д. Нормативная фемининность включает в себя образы матери, жены, невесты (девы), хозяйки; в сфере искусства она воспринималась как начало пассивное, вдохновляющее на творение, но не имеющее собственных творческих сил (образы музы, Галатеи, Беатриче, Эвридики и пр.). Как пишет К. Эконен, для андроцентричного общества, каким была Россия начала XX века, и

маскулинного гендерного порядка принципиальны, во-первых, «бинарное и комплементарное противопоставление полов» и, во-вторых, «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий: «Маскулинность в гендерном порядке мало репрезентирована, на ней не делают акцента»⁵. При этом, «хотя символистский эстетический дискурс выдвигает вперед категорию фемининного, она не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, воспринятой как оппозиционная ей»⁶.

Далее, категория фемининного внутренне полярна, раздвоена: женщина предстает «либо прекрасной (бестелесной, пустой, формируемой...), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей)»⁷. Тем не менее, по наблюдению исследовательницы, в раннем модернизме происходит также «отрыв» фемининности от женского пола, подкреплявшийся в культурном сознании эпохи крайне популярной и влиятельной в российском обществе книгой О. Вейнингера «Пол и характер» (1902; впервые издана в русском переводе в 1908 году, выдержала множество переизданий), где вводятся категории М и Ж, не вполне совпадающие с реальными, физическими их носителями. Этот труд будет неоднократно упоминаться на страницах предлагаемой монографии как один из основополагающих текстов эпохи.

Таким образом, несмотря на доминанту андроцентризма, в эпоху модернизма активизируются ранее не характерные для маскулинного гендерного порядка социальные и культурные роли, свидетельствующие о его постепенном разрушении. В целом данный период можно охарактеризовать как время слома традиционных гендерных представлений. Происходил, с одной стороны, явный отход женщин (прежде всего женщин-авторов, женщин – культурных деятельниц) от стереотипов нормативной женственности. С другой стороны, этот отход художественно рефлексировался как авторами-мужчинами, так и, в первую очередь, самими писательницами.

Достаточно указать на изменения, произошедшие с лирическим субъектом в поэзии женщин-авторов, которые стали претендовать на апроприацию маскулинных привилегий, как З. Гиппиус и другие поэтессы, писавшие стихи от мужского лица, или же смело вводили в поэзию табуированные прежде «физиологические» темы, как это делала М. Шкапская, акцентировавшая телесность своей лирической героини. В массовой литературе, например, в таких бестселлерах рубежа веков, как «Ключи счастья» А. Вербицкой (1909) или «Гнев Диониса» Е. Нагродской (1910), центральными темами становятся сексуальная свобода женщины, ее стремление к самостоятельности и к профессиональному успеху. В этих текстах осуществляется своего рода «переозначивание»: женская сексуальная свобода раньше трактовалась в негативном ключе, а у этих авторов она описывается как присвоение субъектности. (Примечательно, однако, «вытеснение» названных текстов в заведомо более низкую сферу массовой литературы и ироническое отношение писателей-мужчин и к ним, и к их авторам.) Реализация в профессии осмысливается в этот период как важнейший признак «новой женщины» и отражается в содержании, структуре и композиции женских эго-документов конца XIX – начала XX веков (см., например, статью И. Синовой в составе данного тома).

Разумеется, в литературе и прежде появлялись женщины-авторы, а в литературных произведениях – героини, бунтующие против патриархальных установок и маскулинного гендерного порядка. Но репрезентации женственности так или иначе осуществлялись из мужской перспективы как перспективы «нормативной», с андроцентричной точки зрения, поэтому женские персонажи, покушавшиеся на гендерные нормы, в текстах писателей-мужчин XIX века, несмотря на нюансы авторских позиций, либо наказывались (см. такие яркие примеры, как «Анна Каренина» Л. Толстого или «Гроза» А. Островского), либо представляли смешными и

⁵ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 30.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

жалкими, будучи противопоставлены «традиционной» женственности (как, например, Кукушина в «Отцах и детях» И. Тургенева)⁸. Русские классики XIX века в основном демонстрируют стремление к гендерной нормативности: как бы сочувственно они ни относились к своим героиням, они не могли положительно изобразить женские жизненные модели, не принимавшиеся социумом и общественной моралью. Авторы-мужчины бесконечно воспроизводили существующий порядок, в то время как женщины пытались его менять, – однако их не слышали и не воспринимали всерьез.

Если взглянуть не на тексты, а на биографии их авторов, то мы увидим, что в XIX столетии женщины-литераторы, художницы, композиторы, занимавшиеся творчеством на профессиональном уровне, были крайне немногочисленны по сравнению с мужчинами, и творчество их оценивалось несравненно «ниже», как дилетантское. В этом смысле эпоха рубежа веков демонстрирует значительный прогресс. Хотя и в начале XX века войти в «большой канон» получилось лишь у немногих писательниц (в рамках символизма, например, это удалось сделать только З. Гиппиус, как показала К. Эконен), причем зачастую за счет отвержения традиционной фемининности, и даже такие признанные писательницы, как О. Форш и Л. Сейфуллина (см. статьи О. Гавриловой и А. Овчаренко в настоящей книге), впоследствии были вычеркнуты из канона, – все же число и степень влияния женщин-авторов несопоставимы с предшествующей эпохой.

Таким образом, хотя патриархатная культура была еще сильна, особенно в начале интересующего нас периода, сравнение с предшествующей эпохой, т. е. со второй половиной XIX века, демонстрирует разительные перемены в общественном климате. Тем не менее надо помнить о том, что даже в 1930-е годы, несмотря на активно внедрявшуюся государством в предшествующее десятилетие новую модель женственности (насаждался образ «женщины-товарища», чьи приоритеты лежат в сфере трудовой и общественной деятельности, а не в области семьи и репродукции), многие культурные коды, социальные практики и традиции повседневности оставались патриархальными (см., например, статью И. Савкиной), что сопровождалось и разворотом государственной политики в области семьи, а именно частичным возвращением к традиционным патриархальным ценностям.

Структура предлагаемого читателям тома как раз и строится на последовательном, хотя и точечном (т. е. затрагивающем не всех важнейших авторов эпохи), исследовании гендерного порядка – или, точнее, гендерных порядков – переломной эпохи, включающей в себя несколько основных этапов: «на рубеже двух столетий», «между двух революций» (если воспользоваться формулами Андрея Белого для первых двух из них) и постоктябрьский период. Гендер в этой книге понимается как социальный и культурный пол, который «определяется через сформированную культурой систему атрибутов, норм, стереотипов поведения, предписываемых мужчине и женщине. Гендер – это конструкция, которую человек (мужчина или женщина) усваивает субъективно в процессе социализации»⁹, модель, детерминирующая положение и роль индивида в обществе и его институтах (семье, экономике, политической структуре, культуре и др.).

Имплицитно важной для ряда статей этой книги является теория перформативного гендера Дж. Батлер, которая в свою очередь опирается на концепцию перформативных высказываний (высказываний-действий) Дж. Остина. В рамках этой теории гендер уже не является «надстройкой» над полом: человек сам присваивает себе те или иные идентичности. Согласно

⁸ Чья позиция в целом глубоко патриархатна, как отмечала, например, И. Л. Савкина со ссылкой на Б. Хельдт: «...как показала Барбара Хельдт, в образах своих героинь Тургенев развивает и укрепляет патриархатные стереотипы» (Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. С. 316).

⁹ Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 19.

Батлер, гендер также является перформативным, так как за пределами речевых и телесных действий, «выражающих» тот или иной гендер, объективно не существует никаких идентичностей¹⁰. Перформативные практики поиска идентичности, характеризующиеся демонстрацией пластичности, текучести гендера, который зависит от многих обстоятельств и не может быть определен раз и навсегда, описываются в ряде статей сборника (например, А. Протопоповой и Ф. Исаповой). Феминистская критика и *women's studies* также учтены в этом томе (см., в частности, статью Н. Малаховской).

Одновременно мы исходим из концепции взаимовлияния «литературы» и «жизни», убедительно изложенной Ю. Лотманом. Так, говоря о подвиге жен декабристов, которые отправились вслед за мужьями в сибирскую ссылку, ученый высказал гипотезу о том, что «готовой» нормой «героического» поведения для них послужил литературный код: «...поэзия Рылеева поставила подвиг женщины, следующей за мужем в ссылку, в один ряд с другими проявлениями гражданской добродетели. В думе „Наталия Долгорукова“ и поэме „Войнаровский“ был создан стереотип поведения женщины-героини»¹¹. Поведение же декабристок само становилось примером и нормой для литературы последующего периода (см., например, поэму «Русские женщины» Н. Некрасова).

Насколько нам известно, до сих пор в российской филологической науке отсутствовало последовательное и детальное описание изменений гендерного порядка в России избранного нами периода с точки зрения того, как они отразились в литературе. Именно эту задачу и решает предлагаемый том: он делится на четыре раздела, три из которых посвящены основным этапам разрушения прежнего гендерного порядка и становления нового, а четвертый восстанавливает эмигрантские и западные контексты третьего этапа.

Таким образом, в нашей книге речь пойдет о том, как авторы эпохи модернизма, с одной стороны, фиксируют в своих текстах устоявшиеся к тому моменту представления о женственности и ее соотношении с мужественностью (транслируя так называемый гендерный порядок), а с другой – предлагают и нормализуют новые формы женского опыта, расширяют традиционные представления о «женственных» чертах и свойствах. Следует подчеркнуть, что речь одновременно идет и о трансформации традиционного образа маскулинности, поскольку жесткая дихотомия между фемининным и маскулинным стирается, ставится под сомнение. При этом, поскольку традиционный канон гегемонной маскулинности направлен не только и не столько против женщин, сколько против гомосексуальности, и поскольку мы рассматриваем фемининность не в эссенциалистском ключе (как биологический пол), а как более широкую категорию, – в орбиту исследования включаются и «феминизированные» мужские образы в литературе, в том числе в аспекте гомоэротизма (см., например, статью Ф. Исаповой).

Ряд статей настоящей монографии анализирует мужской взгляд на «женский вопрос» и «новую женщину». В этом плане авторам оказались интересны художественные и критические тексты, а также эго-документы Л. и А. Н. Толстых, А. Чехова, А. Куприна, Ф. Сологуба, И. Анненского, Н. Урванцова, В. Маяковского, С. Третьякова, А. Платонова и др. Однако большая часть книги касается все же творчества женщин, и это вполне закономерно: наследие русских писательниц 1890–1930-х годов крайне обширно, разнообразно и предоставляет исследователям большие возможности.

¹⁰ См., например: *Butler J.* 1) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London: Routledge, 1990; 2) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York; London: Routledge, 1993; 3) *Undoing Gender*. New York; London: Routledge, 2004. На русском языке: *Батлер Дж.* 1) Лакан, Ривьер и стратегии маскарада // *Гендерная теория и искусство: Антология: 1970–2000*. М.: РОССПЭН, 2005. С. 422–441; 2) *Заметки к перформативной теории собраний*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

¹¹ *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн: Александра, 1992. С. 316.

Посредством этой книги вводятся в научный и в культурный оборот некоторые новые, или, точнее, забытые имена – как женские, так и мужские. Отметим статьи, посвященные А. Мар (недавняя републикация ее романа «Женщина на кресте»¹² явно способствовала возникновению научного интереса к этой фигуре); статьи, анализирующие сценическую миниатюру Н. Урванцова, рассказ А. Гольдебаева, творческий путь Н. Городецкой, автодокументальную трилогию А. Рахмановой, романы К. Ельцовой «В чужом гнезде» и Л. Достоевской «Больные девушки», творчество М. Цебриковой и др.

Но и обращение к творчеству более известных писательниц (Тэффи, М. Лохвицкой, З. Гиппиус, С. Парнок, О. Форш, Л. Сейфуллиной) становится закономерным итогом движения научной мысли: временной промежуток, отделивший нашу эпоху от их собственной, позволяет иначе читать многие тексты, созданные женщинами-авторами. О важности перепрочтения женской литературы размышляла финская исследовательница М. Рюткёнен:

Можно сказать, что чтение и написание текста являются опытами, где субъективное связывается с общественным – литературной деятельностью. То, каким образом женщины могут писать о своем опыте, исторически меняется. Но и то, как можно читать тексты женщин, изменяется в истории. По-моему, именно это является «зависимым от гендера» способом чтения и интерпретации текстов женщин: *суметь прочесть, каким образом текстуализируется женский опыт в литературном дискурсе*, как это связано со статусом женщины и женской сексуальностью в данном обществе¹³ (курсив наш. – В. З.-О., Е. К.).

Эта книга представляет результаты прочтения произведений, написанных женщинами, как текстуализирующих женский опыт в литературном и культурном полях. Авторы статей постарались ответить на вопросы о том, что, кто и как влияет на формирование гендерной идентичности и способы ее художественной репрезентации в эпоху модернизма.

В этой книге впервые устанавливается ряд фактов, способов и особенностей конструирования гендера в литературе 1890–1930-х годов, а также даются новые интерпретации уже известным фактам такого рода. В статьях, включенных в коллективную монографию, описываются стратегии создания «новых» фемининности и маскулинности культурными деятелями эпохи; на фоне представления о норме «гендерного дисплея» выявляются и анализируются случаи «гендерного беспокойства»; предлагается осмысление литературы и культуры русского модернизма в гендерном измерении; устанавливаются многообразные связи с мифологией, фольклором, предшествующей литературной и художественной традицией, идеями религиозной философии, в диалоге с которыми (и в отталкивании от которых) происходит конструирование фемининности в литературе модернизма, имевшее принципиальные и долгосрочные последствия для российской культуры.

* * *

Закончить это серьезное введение мы хотим републикацией довольно остроумного фельетона из газеты «День» от 5 июля 1915 года (№ 182), который вполне мог бы стать предметом отдельного внимательного анализа. В нем отразились, с одной стороны, нараставшее значение «женского творчества», популярность женщин-писательниц, которую невозможно было игнорировать, а с другой – отношение к нему, доминировавшее в обществе даже накануне

¹² Мар А. Женщина на кресте: Сб. / Вступ. ст. М. Михайловой, сост. М. Нестеренко. М.: Common Place, 2020.

¹³ Рюткёнен М. Гендер и литература: Проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 12–13.

Октябрьской революции, – само собой, ироническое. Эта дилемма, как увидит читатель, в большой степени определяет содержание предлагаемой книги.

Маленький фельетон

Женское творчество

Господ писателей теперь дома нет. Они делают вид, что уехали на войну, и рассказы пишут из быта военного...

Остались дома одне женщины-писательницы. Оне и обслуживают теперь театр, ежемесячные и еженедельные журналы и всякую другую литературную работу исполняют.

Работают, главным образом, Гиппиус (женщина), Миртов (женщина), Нагродская (кажется, тоже женщина...) ¹⁴ и др.

В газетах биржевно-бульварного (извиняюсь за плеоназм) типа стали появляться интервью с нашими труженицами пера.

Вот что сказали о себе труженицы.

I

3. Гиппиус

– Вы хотите знать, как я работаю? – спросила наша полувеликая.

– Очень хотим. Затем и пришли.

– Извольте. Пишу я, обыкновенно, черным по белому. Так буквы виднее.

Когда я пишу мужскую роль, я надеваю мужское платье и нацепляю бороду.

– Это для какой цели?

– Чтобы лучше вникнуть в мужскую психологию и глубже понять его душу. Когда я пишу женскую роль, я снова переодеваюсь женщиной.

– А как вы поступаете при описании животных?

– Как вы сказали? Я вас не совсем поняла.

– Когда вам приходится писать такие слова, как, например, «собака залаяла», «лошадь заржала» и т. д. Неужели и тут переодеваетесь?

Г-жа Гиппиус подумала и после паузы сказала:

– Не всегда... Тут встречаются некоторые неудобства. По большей части не хватает ног. Но это неважно. Мой рабочий день начинается в два часа ночи и кончается в час следующей ночи. Остается свободным один час, в который я ем, сплю и отдаю распоряжения по хозяйству.

– Ваши любимые еда, писатель, спорт?

– Рецензенты, я, критические статьи.

– Сколько лет пишете?

¹⁴ Обратим внимание на иронию критика, который называет женщинами писательниц с мужскими фамилиями и сомневается в половой принадлежности автора с фамилией отчетливо женской. Тем самым, очевидно, демонстрируется распространенность маскулинной гендерной маски среди писательниц этой эпохи.

Ответа не последовало.

II

О. Миртов¹⁵

– Сначала, – сказала писательница, – я поселяюсь в своем герое. Да, да, вы не ослышались. Я поселяюсь в своем герое.

– Влезаю ему в мозг, в сердце; к нему влезаю и сижу.

– Герой ходит по улице, а я в нем. Он в театре, а я в нем. Он в ресторане, а я в нем!

– Потом я переселяюсь из героя в героиню. Она флиртует, а я в ней. Она выходит замуж, а я в ней. Она выдает детей замуж, а я в ней.

– Изучив таким образом внутренний мир своих героев, я начинаю писать.

– Сначала пишу пером быстро, быстро. Герои стоят над душой и нетерпеливо кричат: «Пиши нас скорее. Над нами каплет». И я пишу, пишу.

– Потом начинаю писать еще быстрее. Пишу на пишущей машине. Но герои кричат: «медленно». Тогда мне приводят в дом ротационную машину.

– Работа начинает кипеть. Свежеотпечатанные герои вылетают из машины один за другим. Актеры ловят их. Антрепренеры сортируют. Мороз трещит. Река бурлит. Шумит лес¹⁶.

III

Нагородская

– Как я пишу? Ах, это так интересно! Впрочем, я почти никогда не пишу. Мы удивились:

– Но откуда же у вас повести и рассказы?

– Я беру тетрадку и кладу ее на ночь под подушку и прошу Боженьку, чтобы утром все было написано. Вот и все. Я уроки всегда так учила. Положу, бывало, книжку под подушку, а наутро все уроки знаю...

Больше беседовать было не о чем. Мы только спросили:

– Давно начали писать?

¹⁵ Псевдоним драматурга и прозаика Ольги Эммануиловны Негрескул (1872–1939), в первом браке Котылёвой, во втором – Розенфельд.

¹⁶ Обратим внимание на постепенное «съезжание» творческих действий в природные так, что сама вербальная, эстетическая деятельность писательницы по производству текстов как бы отождествляется фельетонистом с неизменным, неизбывным природным циклом. Ср. традиционное для маскулинного гендерного порядка связывание фемининного с «природным» и, далее, «бессознательным», «иррациональным» («Оппозиционная пара природа – культура является весьма важной в символистском контексте творчества, так как она гендерно маркирована и в ней заложена эстетическая оценка»; «...фемининная природа и телесность связываются с немотой, а маскулинная рациональность и абстрактность обозначают активность» и пр. – Экопен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. С. 30, 43).

– Пять лет тому назад. Я ведь начала писать с двенадцатилетнего возраста...

Прелестная девочка сделала нам реверанс.

Мы погладили ее прелестные кудри и ушли.

*О. Л. д'Орб*¹⁷

¹⁷ Псевдоним журналиста Иосифа Львовича Оршера (1878–1942).

Раздел первый. «Рубеж веков»: 1890-е – 1905 год

А. Е. Рожкова

«Чья вина?»

Женский литературный манифест и полемика С. А. Толстой с «мыслью семейной» в творчестве ее мужа Л. Н. Толстого

«Крейцерова соната» (1890) Л. Н. Толстого стала одним из важнейших и скандально известных литературных произведений, критикующих сферу семейной жизни и супружеских отношений в русском дворянском обществе конца XIX века. Учитывая проповеднический пафос героя повести и написанное несколько позднее публицистическое «Послесловие» к ней, ее нередко воспринимали как толстовский социальный манифест. С другой стороны, повесть С. А. Толстой, супруги писателя, «Чья вина?» (1892–1893, первая публикация 1994) тоже можно назвать своего рода манифестом.

Определяя термин «литературный манифест», М. Эйхенгольц подчеркивает теоретический характер подобных произведений и добавляет, что литературный манифест «может выражать не только личный взгляд автора, но также отражать идеи той или иной литературной группировки»¹⁸. То есть важными составляющими теоретической работы (нередко облеченной в художественную форму), в которой писатель представляет собственное понимание цели и задач своего творчества, являются личный взгляд автора и его видение искусства. В названии настоящей статьи термин «литературный манифест» по отношению к повести С. А. Толстой употреблен в более широком значении. Определения «женский», «литературный» и «манифест» подчеркивают комплексный характер этого текста – это одновременно и женская литература, и женский манифест, и литературный манифест.

Женская литература (в значении «литература, написанная женщинами») в XIX веке, как правило, подвергалась общественному осуждению. Так, например, И. С. Тургенев писал, что «в женских талантах <...> есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо от сердца, необдуманное наконец»¹⁹. Прогрессивно настроенные женщины пытались отстаивать свои права в том числе на художественное творчество, но «женщине-автору в условиях патриархальной культуры приходится доказывать свое право на существование, а значит приспособливаться к требованиям действующего литературного канона, представленного мужскими именами»²⁰. Таким образом, манифестирующий характер повести Толстой был в определенном смысле борьбой за право художественного и человеческого слова, женского голоса, полноправно звучать. Слово «манифест» используется в нашей статье в значении сильного высказывания, декларирующего авторскую позицию и бросающего вызов установленной конвенции.

С. А. Толстая никогда не ставила перед собой цели создать и описать новое течение в литературе или поставить перед художественным произведением определенные задачи; в то же время она, несомненно, желала высказать свою, женскую, точку зрения на вопросы, накопив-

¹⁸ Эйхенгольц М. Литературный манифест // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. С. 525.

¹⁹ Тургенев И. С. [Рец. на:] Племянница. Роман, соч. Евгении Тур // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1980. Соч. Т. 4. С. 479.

²⁰ Строганова Е. Н. Классики и современницы: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 10.

шиеся в современных ей обществе и литературе, что и сделала в художественной форме. Она могла бы продолжить писать дневники, могла бы выступить с публичной речью или предпочесть иную форму риторического и идеологического противостояния Л. Н. Толстому, но она решила сразиться со своим мужем – литературным титаном – на его территории. Повесть «Чья вина?» была написана ею как ответ на «Крейцерову сонату» – на титульном листе рукописи значится: «Чья вина? По поводу „Крейцеровой сонаты“ Льва Толстого. Написано женой Льва Толстого». С. А. Толстая прибегает к двойному упоминанию имени мужа: сначала как писателя, а затем как своего супруга, что было отмечено П. В. Басинским²¹. Это говорит о том, что Софья Андреевна воспринимала «Крейцерову сонату» двойственно: как писатель-полемист и как жена Толстого, которая хочет вступить в спор с мужем. Очевидно, она желала быть услышанной, однако ее повесть оказалась опубликована лишь через сто лет после написания.

«Чья вина?» значительно меньше изучена, чем «Крейцера соната». Ее иногда рассматривают в числе прочих произведений Толстой²²; в контексте ответов на «Крейцерову сонату» ей редко уделяют достаточно внимания; встречаются, однако, и работы с гендерным подходом к анализу повести²³. В этой статье будет предпринята попытка увидеть в повести не только ответ ее претексту, но и диалог и полемику с другими произведениями Л. Н. Толстого, а также рассмотреть «Чью вину?» в качестве художественного высказывания, в которое писательница вложила свой личный женский опыт.

Помня о том, что «„Крейцера соната“ произвела огромное впечатление на российскую интеллигенцию, среди которой появились апологеты полового воздержания»²⁴, мы тем не менее будем говорить о ней именно как о художественном произведении, где Толстой изложил свой взгляд на «мысль семейную», выразив его художественными, а не публицистическими средствами: через героев, сюжет, композицию. С. А. Толстая сознательно выбирает жанр повести для своего «ответа», тем самым ставя себя в равные условия с мужем.

История о том, как Толстая добивалась аудиенции у императора, чтобы просить о снятии цензурного запрета с «Крейцеровой сонаты», подробно описана в ее дневниках. Там же она много пишет о чувствах, которые испытывала при чтении повести мужа. Эти эмоции лучше всего выражены в следующем фрагменте дневниковой записи от 12 февраля 1891 года:

Не знаю, как и почему связали «Крейцерову сонату» с нашей замужней жизнью, но это факт, и всякий, начиная с государя и кончая братом Льва Николаевича и его приятелем лучшим – Дьяковым, все пожалели меня. Да что искать в других – я сама в сердце своем почувствовала, что эта повесть направлена в меня, что она сразу нанесла мне рану, унизила меня в глазах всего мира и разрушила последнюю любовь между нами. И все это, не быв виноватой перед мужем ни в одном движении, ни в одном взгляде на кого бы то ни было во всю мою замужнюю жизнь! Была ли в сердце моем возможность любить другого, была ли борьба – это вопрос другой – это дело только *мое* (здесь и далее курсив автора. – А. Р.), это моя святая святых, – и до нее коснуться не имеет права никто в мире, если я осталась чиста²⁵.

²¹ См.: Басинский П. В. Лев Толстой: Бегство из рая. М.: Астрель; АСТ, 2012.

²² См.: Байкова Ю. Г. Жанр повести в творчестве С. А. Толстой // Поволжский педагогический поиск. 2016. № 2 (16). С. 92–98.

²³ См.: Шорэ Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л. Н. Толстого и С. А. Толстой // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. М.: РГГУ, 1999. Вып. 3. С. 193–211.

²⁴ Пушкарева Н. Л., Белова А. В., Мицок Н. А. Сметая запреты: очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков: коллективная монография. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 388 («Гендерные исследования»).

²⁵ Толстая С. А. Дневники: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 153 («Литературные мемуары»).

Именно в этой дневниковой записи можно увидеть, как зарождается отношение Толстой к повести мужа. Оно начинается с внимания к жалости окружающих людей – даже император пожалел жену человека, написавшего «Крейцерову сонату». Затем следует рефлексия над собственными чувствами, осознание, что любви с автором «Сонаты» быть уже не может. Заканчивается размышление страстным утверждением своей невиновности и нравственной чистоты. Но самое главное – именно здесь поднимается вопрос о возможности измены, о том, где она начинается и кто за нее отвечает. Недаром вслед за этой записью Толстая сообщает, как впервые высказала мужу свои чувства по поводу его повести: «Но, рано или поздно, он должен был их знать, а сказала я по поводу упреков, „что я ему больно делаю“. Вот я ему и показала свою боль»²⁶.

Много времени понадобилось Толстой, чтобы частично оправиться от «раны», нанесенной ей «Крейцеровой сонатой». Почти сразу после выхода повести Толстая отмечает в дневниковой записи от 21 сентября 1891 года: «Вчера написала длинный план повести, которую очень хотелось бы написать, да не сумею»²⁷. На протяжении многих лет Толстая работает над этой задуманной повестью. Но, помимо желания ответить на произведение мужа, она, «стремясь подчеркнуть женское начало в своем произведении, <...> отмечает на титульном листе рукописи: „Повесть женщины“»²⁸. В разговоре с Л. Я. Гуревич, отвечая на вопрос, напечатала ли бы она свою повесть в «Северном вестнике», Толстая сказала: «Как можно! Рядом со статьями Толстого, великого человека, вдруг произведение никому не известного автора – я напечатала бы это, конечно, под псевдонимом – и, главное, на тему „Крейцера соната“, в ответ ей!.. Ну, нет, нет! Я шучу. Эта повесть дождется своего времени: после моей смерти»²⁹. Мы видим, что, даже шутя, Толстая все равно считает важным обозначить свое несогласие с «Крейцеровой сонатой» и противопоставить ей собственную повесть, однако не делает свой протест достоянием общественности, трезво осознавая, что симпатии публики окажутся на стороне ее мужа.

Можно обратить внимание на то, как двойственно звучат слова Толстой. С одной стороны, она предстает скромной и тихой женой, находящейся в тени великого мужа-писателя и не желающей вмешиваться в дела «большой» литературы. С другой – Толстая вполне уверенно говорит, что ее повесть дождется своего времени. Современный читатель вправе увидеть феминистский пафос в ее словах, хотя сама Толстая вряд ли предполагала, что они могут быть соотнесены с направлением, к которому она сама относилась не без скепсиса. Увидев в «Чьей вине?» семейный вопрос женскими глазами, Толстая создала повесть, которая «была ответом не жены только, но оболганной женщины, которая сама решила рассказать правду о себе»³⁰.

Художественные достоинства «Чьей вины?», на наш взгляд, незаслуженно обойдены вниманием исследователей. Толстая переосмысляет здесь ряд эпизодов, приемов и ключевых идей творчества Толстого. Повесть насыщена интертекстуальными связями, аллюзиями на такие произведения Толстого, как «Семейное счастье», «Анна Каренина», «Война и мир», «Смерть Ивана Ильича», «Дьявол» и др. Присмотримся к тексту Толстой внимательнее.

Повесть начинается с того, что почти восемнадцатилетняя героиня Анна со старшей сестрой Наташей бегут после купания по полю босиком, – так, босиком, они и вбегают на балкон, где мать с укором смотрит на дочерей, потому что они с голыми ногами посмели явиться к ней и, что еще страшнее, к гостю-мужчине, который неожиданно приехал к ним в дом. Анна, увидев мать и гостя, «опомнилась и, застыдясь до болезненности, остановилась как вкопанная»³¹,

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 211.

²⁸ Байкова Ю. Г. Жанр повести в творчестве С. А. Толстой. С. 94.

²⁹ Гуревич Л. Я. С. А. Толстая // Жизнь искусства. 1919. № 301, II. С. 2.

³⁰ Строганова Е. Н. Классики и современники: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. С. 260.

³¹ Толстая С. А. Чья вина? (По поводу «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого): Повесть / Предисл. В. Порудоминского; публ. О. А. Голиненко и Н. Г. Никифоровой // Октябрь. 1994. № 10. С. 6.

хотя до этого в разговоре с сестрой не согласилась, что ходить босиком стыдно. Позже девушки, надев строгие платья, продолжают разговор с приехавшим князем Прозорским, высказавшим замечание, что зря они переоделись, нанеся тем самым урон своей красоте и натуральности. Наташа как старшая и более воспитанная отвечает, что так поступать приличнее, но Анна снова не соглашается с сестрой и называет это предрассудками, говоря: «...к чему привыкли, то и прилично»³².

Особенностью повести можно назвать подробные размышления героини о недостатке собственного образования: «Я вся в сомнениях, и... я так неразвита»³³, – несколько раз повторяет Анна. Эта реплика говорит читателю не только о самокритичности героини, но и о том, что Анна, сколько бы она ни делала для своего умственного развития, никак не может чувствовать себя достаточно умной по сравнению с мужчиной: «Он ведь такой умный, добрый, образованный... А я? Ах, я так неразвита!...»³⁴ Здесь Толстая раскрывает еще одну проблему, с которой сталкивалась женщина в обществе XIX века: в то время никто не считал женщину равной мужчине ни в образовании, ни в умственных способностях или в способностях к творчеству. В дневниковых записях первых лет замужества сама Софья Андреевна неоднократно излагала свои страхи по поводу собственного кругозора, боялась стать неинтересной мужу, которого любила страстно и восторженно.

Анна читает философские труды, занимается живописью, помогает в сельской школе для девочек и хорошо разбирается в современных естественно-научных, гуманитарных и литературных течениях. Но как только рядом с ней возникает фигура мужчины, он сразу превращается в наставника: так случилось и со студентом, который носил ей книги, и с князем Прозорским. Именно князь в представлении Анны занимает позицию недостижимой умственной высоты в философии, которая ее так волнует. При этом, хотя статьи князя и кажутся несведущим людям чем-то сложным и интересным, они характеризуются нарратором как «не имеющие ничего оригинального, а представляющие из себя перетасовку старых, избитых тем и мыслей...»³⁵ Несмотря на то что князь занимался философией, именно он высмеял Анну за интерес к науке и сказал, чтобы она бросила читать, потому что все равно ничего не поймет из прочитанного. Так же Прозорский относился и к ее живописи, высказывая похвалу картинам поверхностно и только в угоду Анне, на которой собирался жениться.

С момента, когда становится понятно, что князь влюбляется в Анну, Толстая акцентирует внимание читателя на его животной похоти: «И опять перед ним представала Анна, и он мысленно раздевал в своем воображении и ее стройные ноги, и весь ее гибкий, сильный девственный стан»³⁶. Далее следуют мысли князя: «я вдруг увидал, что она женщина, что никого, кроме нее, нет, и я должен, да, я не могу иначе, как овладеть этим ребенком...»³⁷ После он идет за девушкой по полю «с видом знатока женщин»³⁸ и враждебный, зверский взгляд, который Анна ловит, обернувшись к князю, вызывает у нее лишь один вопрос: «За что?» Отвечая на этот вопрос, Толстая говорит: «А вина ее была только та, что ее стан, ее волосы, ее молодость, ее хорошо сшитое платье и стройные ноги – весь этот неведомый ее детской невинности соблазн волновал этого пожившего холостяка»³⁹.

Следующий за этим эпизод взят Толстой из собственной биографии: влюбленный князь почти каждый день ездит в семью девушки и в кармане мусолит письмо-признание в любви

³² Там же. С. 7.

³³ Там же. С. 8.

³⁴ Там же. С. 22.

³⁵ Там же. С. 12.

³⁶ Там же. С. 9.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 13.

³⁹ Там же.

Анне, но никак не может его отдать. Так было и с Толстым, когда он ездил в семью к Берсам, о чем он пишет в дневниках: «[14 сентября.] 4-й час ночи. Я написал ей письмо, отдам завтра, т. е. нынче 14. Боже мой, как я боюсь умереть. Счастье, и такое, мне кажется невозможно. Боже мой, помоги мне»⁴⁰.

Параллельно с низменными ощущениями князя изображена интеллектуальная жизнь Анны: начиная с философско-религиозных размышлений о возвышенных и чистых любовных чувствах, которые в не тронутом похотью виде должны переходить в брак, заканчивая идеей самопожертвования ради духовного бытия. Диалог Анны с сестрой, в котором она рассказывает о своем идеале духовной жизни, отсылает читателя к эпизоду разговора Наташи Ростовской и Сони на балконе из второго тома «Войны и мира». Там Наташа, вдохновленная красотой ночи и любовью к жизни, произносит: «Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки – ту же, как можно ту же, натужиться надо, – и полетела бы»⁴¹. Анна у Толстой говорит так: «Знаешь, Наташа, мне иногда кажется, когда я бегу, что вот, вот еще немножко, я крепче упрусь ногами в землю, раз – и полечу»⁴². Реплики обеих героинь развивают один мотив мечты о полете, однако они помещены в разные контексты и им сопутствуют разные авторские интонации. Полет Наташи Ростовской становится выражением ее состояния легкости, а в монологе Анны полет выражает удовлетворение, которое испытывает человек, живущий духовной жизнью.

Общим литературным истоком мотива полета, отождествляемого с поиском свободы женщиной, можно назвать пьесу А. Н. Островского «Гроза», в которой Катерина говорит: «...отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела...»⁴³ Упоминанием также фольклорные истоки этого мотива: «В народных песнях тоскующая по чужой стороне в нелюбимой семье женщина часто оборачивается кукушкой, прилетает в сад к любимой мамушке, жалуется ей на лихую долю. Вспомним плач Ярославны в „Слове о полку Игореве“: „Полечу я кукушкой по Дунаю...“»⁴⁴

Одним из самых ярких мотивов «Чьей вины?» является телесное и духовное отстранение героини от проявлений плотской любви. Начинается оно с первого поцелуя руки Анны студентом, который дает ей книги: «Эта тонкая, нежная девочка преобразилась в фурию. Черные глаза ее бросили такой поток злобной молнии <...> Она вырвала руку, брезгливо перевернув ее ладонью вверх, отерла о платье и закричала...»⁴⁵. По отношению к князю подобное случилось не раз. В первой части повести при первом их поцелуе Анна пытается сначала отстраняться от князя, но тот все равно хватает и целует ее: «Анна не двинулась, она вся онемела. <...> Голова ее кружилась, она тряслась, как в лихорадке, и не понимала, что с ней»⁴⁶.

В описании сцены свадьбы Толстая использует фольклорный мотив смерти невесты, переходящей в иной мир – мир семьи мужа. Анна еще утром чувствует: «...что-то обрывается в жизни ее»⁴⁷, она прощается с матерью такими словами: «Прощай, мама, прощай. Мне дома было так хорошо! Мама, спасибо тебе за все!.. Не плачь, Боже мой, не плачь, пожалуйста! Ты ведь рада?.. Да?..»⁴⁸ Не описывая подробно венчания, Толстая сразу показывает, как молодые

⁴⁰ Толстой Л. Н. Дневник 1862 // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 48. С. 45.

⁴¹ Толстой Л. Н. Война и мир // Там же. Т. 10. С. 157.

⁴² Толстая С. А. Чья вина? С. 9.

⁴³ Островский А. Н. Гроза // Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 2. С. 28.

⁴⁴ Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», русской трагедии А. Н. Островского // Русская литература. 1981. № 1. С. 16.

⁴⁵ Толстая С. А. Чья вина? С. 10.

⁴⁶ Там же. С. 16–17.

⁴⁷ Там же. С. 17.

⁴⁸ Там же.

сидят в карету и как Анна «услыхала крик горя матери, услыхала, как увели ревущего Мишу, дверка хлопнулась, и карета двинулась»⁴⁹.

Эпизоды до и после венчания можно сопоставить с аналогичными сценами в раннем романе Толстого «Семейное счастье» (1859). Сравнить необходимо три ключевых момента: переход молодоженов на «ты», пейзажи и реакцию жен. В романе Толстого героиня искренне желает сблизиться с будущим мужем и уже по пути в церковь говорит: «Мне тоже хотелось назвать его ты, но совестно было...» Она «скороговоркою», «почти шепотом», невольно покраснев, обращается к нему: «Зачем ты идешь так скоро?»⁵⁰ В повести Толстой Анна даже после венчания и просьбы мужа перейти на «ты» чувствует, что все еще не может этого сделать: «Я привыкну потом говорить вам ты, а теперь еще это так ненатурально!»⁵¹

Обе сцены происходят осенью, но в день свадьбы в «Семейном счастье» погода теплая, солнечная, молодые идут к церкви через поле, а природа своей тишиной и спокойствием соответствует внутреннему состоянию героев. В «Чьей вина?» погода до торжества не описывается вовсе, но после свадьбы молодожены садятся в карету и уезжают в дождь по грязной, мокрой дороге.

У Толстого героиня испытывает нечто близкое к чувству страха и оскорбления из-за того, что таинство венчания не соответствовало ее внутренним переживаниям и ожиданиям, но в конце страх покидает ее, и его место занимает «любовь, новая и еще нежнейшая и сильнейшая любовь, чем прежде. Я почувствовала, что я вся его и что я счастлива его властью над мною»⁵². У Толстой князь в карете начинает обнимать Анну, пытается поцеловать ее, но она отстраняется, плачет в углу кареты, – ей неприятно и страшно. Толстая декларирует:

И ничего он и не добился. Над ребенком совершенно было насилие; эта девочка не была готова для брака; минутно проснувшись от ревности женская страсть снова заснула, подавленная стыдом и протестом против плотской любви князя. Осталась усталость, угнетенность, стыд и страх. Анна видела недовольство мужа, не знала, как помочь этому, была покорна – но и только⁵³.

Эти описания чувств есть не что иное, как попытка Толстой передать в художественном произведении личный опыт. Многие сцены, детали и характеры повести биографичны, и упомянутый момент можно найти в воспоминаниях Толстой:

Осенний дождь лил не переставая; в лужах отражались тусклые фонари улиц и только что зажженные фонари кареты. <...> Забившись в уголок, вся разбитая от усталости и горя, я, не переставая, плакала. Лев Николаевич казался очень удивленным и даже недоумевающе-недовольным. <...> Он мне намекал, что я его, стало быть, мало люблю, если так тяжело расстаюсь с своей семьей <...> мы почти не разговаривали. Помню, что Лев Николаевич был как-то особенно бережно нежен со мной. <...> Принесли самовар, приготовили чай. Я забила в угол дивана и молча сидела, как приговоренная⁵⁴.

Далее Толстая вспоминает, как Лев Николаевич приказал ей хозяйничать и разливать чай: «Я повиновалась, и мы начали пить чай, и я конфузилась и все чего-то боялась. Ни разу

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Толстой Л. Н. Семейное счастье // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 5. С. 103.

⁵¹ Толстая С. А. Чья вина? С. 18.

⁵² Толстой Л. Н. Семейное счастье. С. 105.

⁵³ Толстая С. А. Чья вина? С. 18.

⁵⁴ [Толстая С. А.] Дневники Софьи Андреевны Толстой: Записи прошлого: Воспоминания и письма / Под ред. С. Бахрушина и М. Цявловского. [М.]: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1929. Т. 1. С. 29.

я не решилась перейти на „ты“, избегала как-либо назвать Льва Николаевича и долго после говорила ему „вы“»⁵⁵.

О том же дне и событии Толстой в дневниковой записи от 24 сентября 1862 года пишет: «В день свадьбы страх, недоверие и желанье бегства. Торжество обряда. Она заплаканная. В карете. Она все знает и просто. В Бирюлеве. Ее напуганность. Болезненное что-то. Ясная Поляна. <...> Ночь, тяжелый сон. Не она»⁵⁶.

В эго-документах супруги Толстые описывают одно и то же событие посредством разных слов и категорий – при этом оба не называют вещи своими именами. Толстая фокусируется на своих чувствах: она переживает расставание с семьей, в то время как муж уже требует от нее исполнения супружеских обязанностей. Она удивлена его бережности и нежности, но все равно не готова к новому супружескому опыту и с печалью осознает, что должна быть покорна. Толстой же раздражен ее чувствительностью и констатирует факты без каких-либо подробностей.

Авторы «Крейцеровой сонаты» и «Чьей вины?» размышляют о том, как взрослые мужчины женятся на совсем юных девушках, а после разочаровываются в их неопытности в сравнении со зрелыми женщинами. У Толстого привыкание к брачному половому партнерству сравнивается с курением – Позднышев говорит: «Наслаждение от куренья, так же как и от этого, если будет, то будет потом: надо, чтоб супруги воспитали в себе этот порок, для того чтоб получить от него наслаждение»⁵⁷. Здесь герой утверждает, что разврат с мужской и с женской стороны одинаков и нужно воспитать в обоих супругах привычку предаваться ему. Несмотря на то что дальше Позднышев рассказывает историю своей сестры, в испуге сбежавшей от мужа в первую брачную ночь, и даже говорит: «Нет, это неестественно! И девушка неиспорченная, я убедился, всегда ненавидит это»⁵⁸ – он все равно не признает факта насилия, которое совершает муж над своей юной женой. Ясно о схожей ситуации говорит Толстая в «Чьей вине?»:

Князь <...> видел, что из всего того, что рисовало ему его испорченное воображение, когда он думал о медовом месяце с восемнадцатилетней хорошенькой женой, не вышло ничего, кроме скуки; скуки, разочарования и мучительного состояния молодой жены. Он ни разу не подумал о том, что надо было прежде воспитать ту сторону любовной жизни, которую он привык так разнообразно встречать в тех сотнях женщин всякого разбора, с которыми ему приходилось сходить в жизни⁵⁹.

Эпизоды, подробно раскрывающие переживания Анны относительно своего тела, закономерно продолжают описанием нового этапа отношений мужчины и женщины – первой брачной ночи: «„Да, это все так надо, все так, – думала она, – мама говорила, что надо быть покорной и ничему не удивляться... Ну, пусть... Но... Боже мой, как страшно и... как стыдно, как стыдно...“»⁶⁰ Далее изображается супружеская жизнь Анны: роды, воспитание детей, осознание власти ее тела над животной страстью мужа, размышления о чистой любви, не требующей физического подтверждения, – таков женский опыт, которым Толстая наполнила свою повесть.

Проходит десять лет, князь все больше отдаляется от семьи, а Анна, напротив, всецело отдается детям. В какой-то момент князь говорит, что на зиму им необходимо уехать в Москву по издательским делам (тут можно усмотреть аллюзию на повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича» – а эпизод переезда и увлечения мужа ремонтом и обстановкой нового дома прямо

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Толстой Л. Н. Дневник 1862. С. 46.

⁵⁷ Толстой Л. Н. Крейцера соната // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 27. С. 28.

⁵⁸ Там же. С. 29.

⁵⁹ Толстая С. А. Чья вина? С. 19.

⁶⁰ Там же. С. 18.

отсылает к переезду Толстого в Хамовники и подготовке дома для жизни семьи). «Как всегда бывает в таких положениях, люди подделывают под свои чувства какую-нибудь необходимость изменения обстоятельств»⁶¹, – говорит Толстая, как бы горько посмеиваясь над сменой обстановки, якобы призванной укрепить семейные отношения.

Но ни смена обстановки, ни дети – ничто не улучшает взаимоотношений в семье Анны. В какой-то момент терпение ее кончается: «„Неужели только в этом наше женское призвание, – думала Анна, – чтоб от служения телом грудному ребенку переходить к служению телом мужу? И это попеременно – всегда! А где же *моя* жизнь? Где я? Та настоящая я, которая когда-то стремилась к чему-то высокому, к служению Богу и идеалам? Усталая, измученная, я погибаю. *Своей* жизни – ни земной, ни духовной нет. А ведь Бог мне дал все: и здоровье, и силы, и способности... и даже счастье. Отчего же я так несчастна?...“»⁶² Здесь Толстая посредством внутреннего монолога Анны дает читателю понять, что сведение существования женщины к физиологии обесценивает ее жизнь.

Герой Толстого говорит, что женщины, находящиеся в подчиненном мужчинам положении, все равно своей красотой, одеждой и кокетством покоряют мужчин: «...с одной стороны, совершенно справедливо то, что женщина доведена до самой низкой степени унижения, с другой стороны – что она властвует. <...> „А, вы хотите, чтобы мы были только предмет чувственности, хорошо, мы, как предмет чувственности, и поработим вас“, говорят женщины»⁶³.

Толстая приводит Анну к смирению: героиня свыкается с мыслью о том, что удовлетворение сексуальных потребностей мужа – единственное средство сохранения семьи. В сцене, когда Анна смотрит в зеркало и чувствует свое тело иначе, чем раньше, раздеваясь и прикасаясь щекой к плечу, она осознает, что именно это – ее плечи, шея, налитая молоком грудь, волосы – то, что нужно ее мужу. Окончательно осознав свое угнетенное положение, она не находит иного выхода, кроме как использовать страсть своего мужа: «Она вспомнила страстные поцелуи мужа и, сверкнув глазами, тут же решила, что если власть ее в ее красоте, то она сумеет ею воспользоваться. Разбив сразу свои идеалы целомудрия и отодвинув на задний план мысли о духовном общении с любимым человеком, она решила, что муж ее не только не уйдет от нее, но станет ее рабом»⁶⁴.

Как только происходит этот переворот, появляется старый друг князя Дмитрий Алексеевич Бехметев. Он, как и Анна, художник, разбирается в литературе, музыке, а главное, понимает ее и, что еще важнее, интересуется ее мнениями и нравится ее детям. И вот уже Анна с Дмитрием Алексеевичем учат детей, рисуют с ними, переводят книги, и Анна расцветает, чувствуя любовь и счастье. Исследовательница Э. Шорэ описывает их взаимоотношения так: «Это – бестелесная любовь, имеющая единственной своей целью душевное и духовное признание со стороны другого – со стороны мужской инстанции, и через это признание – стремление к самоутверждению субъекта»⁶⁵.

Среди множества описанных Толстой сцен беспочвенной ревности князя кульминационным является момент, когда супруги вернулись в поместье. Князь сломал ногу, и, конечно, в этот критический момент все его недоверие и презрение к медицине прошло (что можно воспринять как аллюзию на «Смерть Ивана Ильича» и вспомнить о скептическом отношении Толстого к врачебному делу). Князь, измучив своими капризами и ревностью жену, вызывает врача почти каждый день. При одном из посещений он, разозлившись на то, что Анна не откликается на его зов, мешает ей и врачу перевязывать рану ребенка служанки. Князь выходит из

⁶¹ Там же. С. 26.

⁶² Там же. С. 27.

⁶³ Толстой Л. Н. Крейцеров соната. С. 25.

⁶⁴ Толстая С. А. Чья вина? С. 28.

⁶⁵ Шорэ Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л. Н. Толстого и С. А. Толстой. С. 209.

себя оттого, что его жена позволяет врачу касаться себя, выхватывает у нее из рук окровавленного ребенка и кидает его матери. Он за руку уводит Анну в комнату, где швыряет ее на диван, чтобы сказать, что она ведет себя неприемлемо вольно с доктором, унижая мужа своим поведением; после этого князь прогоняет ее из комнаты.

Уникальность этой сцены заключается в том, что развенчание образа героя ни в одном варианте рассматриваемого сюжета не достигало такого масштаба. Позднышев и Иван Ильич, какими бы плохими мужьями ни были, в какой-то момент осознают свою неправоту. Однако именно князь в повести Толстой совершает самый бессмысленный и низкий поступок, который сложно сгладить риторическими изысканиями на тему «мысли семейной».

Затем Анна уезжает на прощальный вечер к Бехметеву, где между ними, как и раньше, почти ничего не происходит. Измены не случается – по крайней мере, той, которой боялся князь. Случается лишь искренний, но очень короткий разговор о предстоящей жизни и смерти, во время которого Бехметев целует Анне руку, она ему – лоб. В этой сцене вновь появляется мотив смерти: Анна видит, что все, ее окружающее, постепенно чахнет и умирает и только она остается жить; она думает: «„Скоро и вся природа умрет. <...> И он [Бехметев]? Нет, невозможно! Чем же я-то буду жить? Где будет то чистое счастье, в котором я буду брать силы, делаться лучше, умнее, добрее... Нет, это невозможно! – чуть не вскрикнула Анна»⁶⁶.

Анна ночью возвращается домой и идет в кабинет к мужу, где между ними происходит ссора, повторяющая сцену из «Крейцеровой сонаты»; эти сцены схожи до мелких деталей. Во-первых, в обеих повестях мужья при споре о неподобающем поведении жены обращаются к мотиву чести семьи: «...если тебе не дорога честь семьи, то мне не ты дорога (черт с тобой), но честь семьи»⁶⁷ в «Крейцеровой сонате» и «Я давно терплю, я не позволю... Честь моя, семьи моей...»⁶⁸ в «Чья вина?». Во-вторых, повторяются угрозы мужей. У Толстого: «Уйди! убирайся! Я не отвечаю за себя!»⁶⁹; у Толстой: «Я не ручаюсь за себя, уходи!»⁷⁰ В-третьих, в этих сценах настолько точно повторяется коммуникативная ситуация, что в ней совпадает количество реплик героев: по пятнадцать в каждом тексте. Однако распределение реплик разное: у Толстого муж произносит восемь реплик, жена – семь, а у Толстой ровно наоборот: муж произносит семь, а жена – восемь. Оба эпизода заканчиваются тем, что муж бросает в жену пресс-папье, только Позднышев намеренно промахивается, а Прозорский попадает Анне в висок и убивает ее. Умирая, она говорит князю, что всю свою жизнь он ревновал ее зря, но она не винит его: «Ты не виноват... Ты не мог понять того, что... <...> Что *важно* в любви...»⁷¹

Ключевой момент «манифеста» Толстой состоит именно в том, что муж в повести остается жить. «И теперь, когда исчезло ее тело, он начал понимать ее душу»⁷², – пишет Толстая о князе; далее он становится «отчаянным спиритом» в попытках вернуть нечто утраченное. В таком финале усматривается немного наивная надежда Толстой на то, что смерть жены сможет заставить князя изменить свои представления о семейной жизни и о взаимоотношениях людей.

Итак, в написании повести «Чья вина?» важно увидеть не только факт ответа Толстой на повесть мужа, но и особенности создания ею художественного произведения, имеющего множество претекстов в «мужской», андроцентричной литературе и одновременно осмысляющего опыт женской гендерной социализации, ключевыми моментами которой становятся бракосочетание, потеря невинности и рождение первого ребенка. Толстая показывает коллизии из произведений мужа с женской точки зрения: рассказ о женитьбе взрослого мужчины на

⁶⁶ Толстая С. А. Чья вина? С. 54.

⁶⁷ Толстой Л. Н. Крейцера соната. С. 58.

⁶⁸ Толстая С. А. Чья вина? С. 56.

⁶⁹ Толстой Л. Н. Крейцера соната. С. 59.

⁷⁰ Толстая С. А. Чья вина? С. 56.

⁷¹ Там же. С. 58.

⁷² Там же. С. 59.

молодой, невинной девушке обращается в страшную историю покорности женщины насилию со стороны супруга; обвинения героя Толстого в неподобающем поведении и изменах жены рушатся, потому что Анна бережет не только честь семьи, но и саму семью, заботясь и о муже, и о детях. Если супруга Позднышева изображена просто красивой женщиной, отношения с которой строятся на физическом влечении, а очарование ее душевной чистотой оказывается надуманным и быстро рассеивается, то в образе Анны Толстая раскрывает прежде всего духовную составляющую, намекая, что и на героиню «Крейцеровой сонаты» можно взглянуть иначе и не стоит доверять ее столь однобокому описанию.

Повесть «Чья вина?» значительно углубляет и проясняет наши представления о противостоянии супругов Толстых – и одновременно как бы приподнимается завеса, скрывающая жену Позднышева и ее внутренний мир от читательского взгляда. С раскрытием женской точки зрения на рассказанные события формируется более цельная картина и более отчетливо вырисовываются причины конфликта супругов. В критических высказываниях о повести часто звучат обвинения в адрес С. А. Толстой в излишней демонизации героя, что кажется неосновательным, если учесть, что Л. Н. Толстому схожее изображение героини в соответствии с творческой задачей автора в вину не ставится.

Литературный диалог супругов открывает глубины их душевных переживаний и комплексов, так и не решенных на протяжении многих лет совместной жизни. Толстой с шокирующей правдивостью описал в своей повести порочный круг, находясь в котором он страдал всю жизнь: влечение – секс – вина – наказание. Отнеся все плотские радости к области греха и оправдывая их лишь продолжением рода, Толстой снова и снова проходил все стадии этого процесса, причем изощренное психологическое наказание обрушивал как на себя самого, так и на «соблазнительницу». Толстая описала свой домашний ад: неразделенность душевных интересов, отсутствие предполагающей заботу и уважение дружбы с мужем, без которой мучительными становятся семейные отношения, основанные только на сексуальном удовлетворении и обязанностях по отношению к детям. Содержание повести Толстой и образ князя не оставляют сомнений у читателя, что именно на мужчине и супруге лежит вина за крах семьи и смерть молодой женщины.

Находясь в поле художественного диалога, Толстая, равно как и Толстой, имела право отразить собственные переживания и идеи в своем произведении и написать свой – женский – литературный манифест. Читатель ее повести видит, как она пытается освободиться в своем тексте от ряда клише, сквозь призму которых воспринимается женщина в андроцентричном социуме: с одной стороны – женщина-девочка, ребенок, невинный ангел, с другой – развратница, соблазнительница, изменница, порочащая честь семьи мать. Толстая пытается утвердить человеческое достоинство женщины, отделив его от биологических характеристик – прежде всего, от способности к деторождению.

Ключевая тема измены также подвергается Толстой переосмыслению, как и образ «любовника»: из смазливового франта с «нафиксатуарными усиками» в интерпретации Толстого в произведении его жены он преобразуется в доброго человека, обреченного на скорую смерть от туберкулеза. Если герой Толстого трактует душевную близость супруги с музыкантом как измену, хотя однозначных указаний на адюльтер в повести нет, то Толстая показывает подобные отношения как вполне невинные. Супружеской связи, построенной на власти более сильного и взрослого партнера над другим, подчиненной и униженной, она противопоставляет гармоничные отношения равноправных супругов.

Можно сказать, что повесть «Чья вина?» явилась итогом собственного душевного взросления С. А. Толстой. Она прошла путь от молодой девушки, слепо обожающей взрослого, умного и непонятного ей мужа, живущей его интересами и страшящейся потерять его любовь, до зрелой женщины, сумевшей сформулировать собственную точку зрения на семейное благополучие, хотя так и не обретшей его. Одновременно повесть стала высказыванием, выходя-

щим за рамки личной истории супругов Толстых и отразившим стремление к обретению женщинами субъектности в русском обществе рубежа веков.

Г. Полити
Роль женщины в избранных коротких
рассказах (1895–1903) А. П. Чехова
«Женский вопрос» в свете гендерного подхода

Репрезентация женских образов в разные исторические эпохи не просто отражает представления авторов о женственности, а является в то же время результатом культурно-исторических, социальных, этических и психологических норм и установок, действующих в определенный период.

В конце XIX века «женский вопрос» в России приобрел особую остроту и знаменовал собой глубинные общественные изменения. Бурное развитие промышленности и техники и адаптация к научному прогрессу на рубеже двух столетий положили начало процессам, в корне изменившим положение женщин. Прогрессивно настроенные граждане выступали в защиту женского образования, и благодаря расширению возможностей в этой сфере и доступу к профессиональной деятельности женщины получили большую свободу как в личной, так и в публичной сферах. Утверждение, что из напрямую «подчиненного» их положение становится «зависимым», может показаться провокационным, тем не менее изменения, происходившие в сознании самих женщин, способствовали появлению новых социальных правил и норм поведения, следуя которым «слабый пол» приобретал все более значимую роль в жизни общества. В результате всех этих изменений женщина становилась самостоятельным и осознанным членом общества, одновременно сохраняя привлекательность для противоположного пола. Подобные культурные процессы находят свое отражение в научных трудах и в печати конца XIX века, в которых исследуются вопросы половых различий, женского начала, роли женщины в развитии общества, женской эмансипации.

А. П. Чехов, будучи чутким наблюдателем человеческой души, тоже не остался в стороне от «женского вопроса», темы соотношения полов, а также изменений, происходивших в обществе в этом аспекте. «Женский вопрос» подал ему идею для написания большого труда «История полового авторитета», цель которого – исследовать соотношение полов и рассмотреть отношения между мужчиной и женщиной с биологической, антропологической и общественно-исторической точек зрения. В своем письме брату от 17 или 18 апреля 1883 года Чехов пишет:

Я разрабатываю теперь и в будущем разрабатывать буду один маленький вопрос: женский. <...> Я ставлю его на естественную почву и сооружаю: «Историю полового авторитета». При взгляде <...> на естественную историю ты <...> заметишь колебания упомянутого авторитета. От клеточки до insecta (лат. «насекомых». – Г. П.) авторитет равен нулю или даже отрицательной величине <...> Переходи теперь к несущим яйца и преимущественно высиживающим их. Здесь авторитет мужской = закон. <...> Далее: природа, не терпящая неравенства и, как тебе известно, стремящаяся к совершенному организму, делая шаг вперед (после птиц), создает mammalia (лат. «млекопитающих». – Г. П.), у которых авторитет слабее. У наиболее совершенного – у человека и у обезьяны еще слабее: ты более похож на Анну Ивановну, и лошадь на лошадь, чем самец кенгуру на самку. <...> Отсюда явствует: сама природа не терпит неравенства. Она исправляет свое отступление от правила, сделанное по необходимости (для птиц) при удобном случае. Стремясь к совершенному

организму, она не видит необходимости в неравенстве, в авторитете, и будет время, когда он будет равен нулю⁷³.

Однако этот труд остался лишь в планах Чехова; его следов нет в иных источниках, хотя размышления над вопросами, которые писатель планировал осветить в нем, нашли свое воплощение в других произведениях. Интерес к «женскому вопросу», попытка глубинного осознания половых различий и вытекающих из них последствий, безусловно, сказались на творчестве Чехова: изменения, происходившие в российском обществе конца XIX века, отразились в женских образах его рассказов.

«Женский вопрос» в России наполнялся разным содержанием: от требования «свободы женского сердца» и выявления проблем женского воспитания и образования до осознания значимости женщин для общества. Давление правительства на интеллигенцию, пресечение интеллектуальных течений в конце 1840-х годов не давали развиваться и женской проблематике; эта тема стала актуальной в общественной жизни Российской империи под воздействием модернизационных процессов в предреформенные годы⁷⁴. Еще во второй половине XIX века благодаря распространению идей свободы и равенства в обществе начали появляться так называемые эмансипированные женщины⁷⁵. Чехов, конечно, не мог не знать об этом: в своих произведениях он показал отдельных представительниц нового движения. Но чаще всего стремление женщины к эмансипации в художественном мире Чехова является следствием ее несчастной личной жизни или по крайней мере ей сопутствует.

Показательным является рассказ-пародия «О женщинах», написанный еще в 1886 году, где писатель тщательным образом перечисляет распространенные в обществе предрассудки, касающиеся внешней привлекательности, интеллекта, морального облика и социальной роли женщин. Автор иронизирует над мужчинами, считающими женщин существами, которые стоят на «низком уровне физического, нравственного и умственного развития»:

Женщина с самого сотворения мира считается существом вредным и злокачественным <...> Анатомическое строение ее стоит ниже всякой критики. Когда какой-нибудь солидный отец семейства видит изображение женщины «о натюрель», то всегда брезгливо морщится и сплевывает в сторону <...> Ум женщины никуда не годится. У нее волос долог, но ум короткий; у мужчины же наоборот. <...> Она порочна и безнравственна. От нее идет начало всех зол. <...> Отечеству женщина не приносит никакой пользы. Она не ходит на войну, не переписывает бумаг, не строит железных дорог <...> Короче, она лукава, болтлива, суетна, лжива, лицемерна, корыстолюбива, бездарна, легкомысленна, зла... Только одно и симпатично в ней, а именно то, что она производит на свет таких милых, грациозных и ужасно умных душек, как мужчины...⁷⁶

В повестях и рассказах раннего периода творчества Чехова роль женщины почти всегда определяется сквозь призму отношений с мужчиной: среди героинь писателя выделяются такие категории женских персонажей, как «невеста», «жена», «роковая» или «продажная» женщина. Начиная со второй половины 1880-х годов в произведениях Чехова отношения женщины с обществом в целом и с мужчиной в частности меняются. Героини-«невесты» теперь в основном испытывают не слепое желание выйти замуж, но искренние чувства к мужчине,

⁷³ Чехов А. П. Письма 1883 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974. Т. 1. С. 63–64.

⁷⁴ Юкина И. Русский феминизм как вызов современности. СПб.: Алетейя, 2007. С. 31.

⁷⁵ Термин «эмансипация женщин» «изначально обозначал движение женщин за освобождение от зависимости и/или угнетения, отмену ограничений по признаку пола, стремление к правовому равенству полов» (Рабжаева М. В. Эмансипация женщин // Словарь гендерных терминов / Под ред. А. А. Денисовой. М.: Информация – XXI в., 2002. С. 246).

⁷⁶ Чехов А. П. О женщинах // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 113–115.

обладают способностью к сочувствию и сопереживанию. Образы женщин приобретают личностные черты, что указывает на интерес писателя, уже не ограничивающегося изображением социальной роли женщины в качестве спутницы мужчины, к ее внутренней, духовной жизни.

В рассказах, написанных начиная с 1895 года, образы героинь конструируются автором не только с позиции их соответствия социально-культурным правилам, установкам и морально-этическим нормам: теперь писатель освещает еще и такой аспект, как осмысление героинями своего предназначения, жизненного пути, поведения. Лишь некоторые из его женских персонажей действуют, исходя из надвременных и внесоциальных ценностей, моральных и этических категорий, таких как истина, добро, милосердие и прощение. Чехов видит в женщине прежде всего личность, осознающую свой потенциал и действующую сознательно; все чаще героини произведений писателя находят свое призвание вне традиционных установок, в которых брак и опора на мужчину являлись приоритетом и прерогативой женщины.

В ряде своих поздних произведений (например, «Ариадна», «Супруга», «В овраге») писатель делит героинь на «хищниц» и «жертв». Первые ставят перед собой цель завладеть мужчиной, а через него и материальными благами, имуществом и общественным положением. Вторые жертвуют своей жизнью ради других в стремлении отдать им свою любовь, заботу, чувства, труд («Душечка»). Часто женские персонажи Чехова совмещают в себе, казалось бы, противоположные характеристики, душевные качества и психологические особенности, вызывая у читателя неоднозначные и противоречивые чувства. Тихая и никому не заметная жертвенность некоторых из его героинь (например, Липы из рассказа «В овраге»), проявляющаяся в скромных бытовых условиях, становится более ощутимой при ближайшем рассмотрении: обнажается сложная духовная жизнь, скрывающаяся за невзрачной оболочкой. Способность женщины бороться за любовь становится у Чехова мерилom ее духовности и наличия внутреннего стержня. Счастье же для женщины изображается не как данность, а как один из вариантов бытия – как гипотетическая возможность, которая, несмотря на свое теоретическое существование, редко реализуется в жизни. Некоторые из героинь Чехова, несомненно, имеют схожие черты, однако каждая из них несчастна по-своему.

В рассказе «Ариадна» (1895) Чехов вновь обращается к предрассудкам, бытовавшим в обществе того времени, выражая их через мировоззрение главного героя, Шамохина. В монологе, послужившем вступлением к повествованию о своей любви, тот говорит о неудовлетворенности мужчин, о разбитых надеждах и душевной боли – следствиях идеализации женщин. По его мнению, причиной этого недовольства является тот факт, что мужчины, будучи идеалистами, хотят, «чтобы существа, которые рожают нас и наших детей, были выше нас, выше всего на свете»⁷⁷. Однако, как утверждает герой, «едва мы женимся или сходимся с женщиной, проходит каких-нибудь два-три года, как мы уже чувствуем себя разочарованными, обманутыми; сходимся с другими, и опять разочарование, опять ужас, и в конце концов убеждаемся, что женщины лживы, мелочны, суетны, несправедливы, неразвиты, жестоки, – одним словом, не только не выше, но даже неизмеримо ниже нас, мужчин»⁷⁸.

Главному герою рассказа не посчастливилось страстно и глубоко полюбить тщеславную, эгоистичную, расчетливую, легкомысленную и корыстную особу, «женщину-хищницу» с прекрасным именем Ариадна. Несмотря на влюбленность, герой полностью отдает себе отчет в душевной скупости объекта своей страсти: по его мнению, Ариадна «была холодна и уже достаточно испорчена. В ней уже сидел бес, который день и ночь шептал ей, что она очаровательна, божественна...»⁷⁹ Интересы и увлечения девушки ограничивались ведением праздного и беззаботного образа жизни, она мечтала о роскоши и богатстве, воображала себя в будущем

⁷⁷ Чехов А. П. Ариадна // Там же. Т. 9. С. 108.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же. С. 111–112.

состоятельной и знатной особой, грезил о балах, скачках, роскошных гостиницах, собственном салоне и представляла себе целый рой графов, князей, знаменитых художников и артистов, которые поклоняются ей и восхищаются ее красотой. Каждый ее каприз требовал немедленного удовлетворения. Ариадна была не обделена умом, красотой и сообразительностью; была ласкова, весела, проста в общении; но в то же время жажда власти и личных успехов делали ее холодной и равнодушной к окружающим. Все ее устремления направлены исключительно на внешние блага жизни, на роскошь и комфорт: она живет не по средствам и беспощадно использует окружающих ради собственной выгоды, не заботясь о боли и страданиях, которые причиняет другим. В рассказе не говорится о том, чтобы на эту женщину производили впечатление произведения искусства, музыка, живопись или красота природы: напротив, Ариадна только много ест и спит. Несмотря на хорошее воспитание и образование, она напрочь лишена какой-либо внутренней жизни, ее душевные качества не развиты, она не способна любить, сопереживать, испытывать жалость, понимание, благодарность, милосердие. По словам героя, девушка отличалась «изумительным лукавством», причину которого он усматривал в ее неискоренимой потребности вызывать восхищение у окружающих, в острой необходимости нравиться и иметь успех:

Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы по инстинкту, по тем же побуждениям, по каким воробей чирикает или таракан шевелит усами. <...> Она просыпалась каждое утро с единственной мыслью: «нравиться!» <...> Если бы я сказал ей, что на такой-то улице в таком-то доме живет человек, которому она не нравится, то это заставило бы ее серьезно страдать. Ей каждый день нужно было очаровывать, пленять, сводить с ума⁸⁰.

Мужчины в подобной системе ценностей представляют собой лишь средство для достижения желаемых целей или же необходимы героине в качестве восхищенных поклонников, боготворящих ее красоту.

Этот персонаж, несомненно, относится к вышеупомянутым «женщинам-хищницам», которые видят свое предназначение в обладании мужскими сердцами и всевозможными материальными благами. Внутренняя жизнь девушки и мотивы, побуждающие ее к тем или иным действиям, скрыты от глаз читателя; свои выводы о ней он вынужден делать на основании описываемых событий, которые вызывают в нем осуждение, негодование. В финальных размышлениях Шамохина Чехов еще раз, как и в рассказе «О женщинах», репрезентирует существовавшую в то время в обществе точку зрения мужчин-женоненавистников, согласно которой образованные женщины, живущие в больших городах, ориентированы исключительно на материальные блага:

– Пока только в деревнях женщина не отстает от мужчины, – говорил Шамохин, – там она так же мыслит, чувствует и так же усердно борется с природой во имя культуры, как и мужчина. Городская же, буржуазная, интеллигентная женщина давно уже отстала и возвращается к своему первобытному состоянию, наполовину она уже человек-зверь, и благодаря ей очень многое, что было завоевано человеческим гением, уже потеряно; женщина мало-помалу исчезает, на ее место садится первобытная самка. Эта отсталость интеллигентной женщины угрожает культуре серьезной опасностью; в своем регрессивном движении она старается увлечь за собой мужчину и задерживает его движение вперед. Это несомненно⁸¹.

⁸⁰ Там же. С. 126–127.

⁸¹ Там же. С. 130.

Шамохин утверждал, что виной всему является воспитание женщин в городах, которое сводится к тому, чтобы выработать из них «человека-зверя» – хищника, нацеленного на то, чтобы нравиться самцу и уметь победить его. Выходом из тупика, как полагал герой, было бы воспитание женщин таким образом, чтобы они умели осознавать свою неправоту и видеть в мужчине прежде всего не кавалера и жениха, а ее ближнего, равного ей во всем. По его мнению, женщин необходимо приучать логически мыслить и не уверять их, будто их равнодушие к наукам, искусствам и культурным задачам является следствием того, что мозг женщины весит меньше мужского. Шамохин призывает также не ссылаться на физиологию, беременность и роды, поскольку «во-первых, женщина родит не каждый месяц; во-вторых, не все женщины рожают, и, в-третьих, нормальная деревенская женщина работает в поле накануне родов – и ничего с ней не делается»⁸². Он выступает за полнейшее равноправие и в повседневной жизни, утверждая, что не будет иметь ничего против, если девушка из хорошего семейства поможет ему надеть пальто или подаст ему стакан воды.

Существовавшая в обществе противоположная точка зрения выражается в ответе Шамохину героя обрамляющей истории, возражающего, что неверно судить обо всех женщинах по одной Ариадне и что одно стремление женщин к образованию и равноправию полов – т. е. стремление к справедливости – исключает всякое положение о регрессивном движении. В конце концов, слушая речи Шамохина о женщинах и об их хитрости, он засыпает от скуки; этот сюжетный ход позволяет предположить, что столь крайние взгляды автор не разделяет.

Образ Ариадны является своеобразным откликом на зародившийся в конце XIX века типаж «женщины-вамп», для которой эмансипация заключалась прежде всего в освобождении от религиозных и моральных запретов, став благотворной почвой для удовлетворения собственных желаний и амбиций ценой чужого несчастья и разбитых сердец. Для таких женщин их личные интересы выходили на первое место, и именно в этом заключалось изменение, произошедшее в их сознании и поведении. Как утверждает Э. А. Полоцкая, «создав (...) образ обольстительной хищницы, Чехов переводил проблему женского равноправия из области идеологической в психологическую. Вместо злободневного требования эмансипации идейным центром рассказа оказалась мысль о культуре человеческих отношений, преодолении грубости, невежества и эгоистических инстинктов, воспитании в людях гуманности и уважения друг к другу»⁸³.

В рассказе «В овраге» (1899) Чехов обращается к образам деревенских женщин, частично подтверждая, а частично опровергая мнение Шамохина из рассказа «Ариадна». Здесь Чехов создает три женских образа, которые значительно отличаются друг от друга. Варвара Николаевна, самая старшая из героинь, представляет собой традиционный, архетипический женский образ; она новая жена овдовевшего Григория Цыбукина, владельца бакалейной лавки, главы одного из самых состоятельных семейств села Уклюево. Появление в доме Варвары, красивой и видной женщины, вышедшей замуж уже в зрелом возрасте, знаменовалось положительными переменами в укладе жизни семейства: она привнесла тепло и уют, от ее ласковой улыбки «в доме все улыбается»⁸⁴. Она опрятна, добра и милосердна, верит в Бога, помогает обездоленным и с горечью наблюдает за несправедливостью и обманом. Ее присутствие в доме словно очищает его от греховности:

Когда в заговенье или в престольный праздник, который продолжался три дня, сбывали мужикам протухлую солонину с таким тяжким запахом, что трудно было стоять около бочки, и принимали от пьяных в заклад косы, шапки, женины платки, когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой

⁸² Там же. С. 131.

⁸³ Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2000. С. 121–122.

⁸⁴ Чехов А. П. В овраге // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. С. 146.

водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая, опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки...⁸⁵

Аксинья – ключевой персонаж рассказа – изначально предстает перед читателем как положительная героиня: это молодая, красивая девушка, невестка Цыбукина, которую выдали замуж за его младшего сына, глухого и слабого здоровьем. Аксинья, едва выйдя замуж, показала себя толковой и хозяйственной девушкой. Однако Чехов в этом рассказе вновь прибегает к сравнению женщины с животным: описывая внешность Аксиньи, ее немигающие глаза, маленькую голову на длинной шее, ее стройность, он сравнивает ее со змеей, определяя ее таким образом как еще одно воплощение «женщины-хищницы», «гадюки подкольной», олицетворяющей подлость и коварство. Липа же, рассказывая о страхе, который она испытывает перед Аксиньей, говорит, что «глаза у ней такие сердитые и горят зеленые, словно в хлеву у овцы»⁸⁶. Активность и предприимчивость Аксиньи никоим образом не объясняются ее трудолюбием и желанием помочь семейству: все ее действия направлены лишь на обогащение и на приобретение власти. Гнев, злость, зависть, желание наживы толкнули Аксинью на убийство маленького ребенка: она плеснула на него кипятком, чтобы отомстить ему и его матери за то, что земля в Бутекине досталась не ей.

Противопоставленный ей персонаж, Липа, мать умершего младенца, – скромная, тихая, «худенькая», «слабая», «бледная» девушка «с тонкими, нежными чертами» лица и «грустной, робкой улыбкой»⁸⁷. Ее выдали замуж за старшего сына Цыбукина в совсем юном возрасте, и она покорно приняла как должное это решение, не промолвив ни слова и во время смотрин, и на собственной свадьбе. Описывая Липу, Чехов сравнивает ее с жаворонком, подчеркивая таким образом ее природную красоту, милосердие, душевную чистоту, отсутствие злобы и расчетливости. Липа всецело покоряется судьбе и Божьему промыслу, она напрочь лишена мстительности, злопамятности. Ее вера в существование высших сил, управляющих человеческой жизнью, часто наполненной горем и страданиями, является причиной душевного спокойствия, которое женщина обрела, несмотря на пережитую трагедию. В ееприятии смерти собственного ребенка можно усмотреть обращение Чехова к мотивам христианской морали любви и всепрощения. Н. А. Дмитриева полагает, что меньшая, чем это характерно для чеховского творчества, психологическая достоверность Аксиньи и Липы указывает на высокую степень символизации этих женских образов: «Женщина-дьявол и женщина-ангел – такой романтический контраст вообще-то не свойствен поэтике Чехова, строящейся на полутонах; „В овраге“ – кажется, единственное его произведение, где противопоставление дано открыто»⁸⁸. Слабость, инертность, пассивность и незащищенность Липы оборачиваются ее способностью жить по совести и по «божьим законам». В последних строках рассказа Чехов изображает Липу, которая после тяжелого рабочего дня на станции шла впереди всех девушек и «пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился...»⁸⁹, а при встрече с постаревшим, бесцельно блуждающим, голодным Цыбукиным она проявила уважение и милосердие к старику, низко поклонившись и подав ему кусок хлеба. Липа простила ему и его семейству самую большую потерю в своей жизни – смерть ребенка. По мнению Л. П. Гроссмана,

⁸⁵ Там же. С. 146.

⁸⁶ Там же. С. 160.

⁸⁷ Там же. С. 149.

⁸⁸ Дмитриева Н. А. «В овраге»: Опыт прочтения чеховской повести // Истина и жизнь: Ежемесячный христианский журнал. 2000. № 11. С. 52–53.

⁸⁹ Чехов А. П. В овраге. С. 180.

в раскрытии этих евангельских начал атеист Чехов является, несомненно, одним из христианнейших поэтов мировой литературы. Заключительные страницы его повести «В овраге» – история Липы, которая с тихой покорностью несет ночью в поле трупик своего убитого младенца, с великой материнской тоской, но без малейшей вражды к его убийце, является, конечно, одной из величайших страниц в вековой легенде о человеческой кротости. Только великая сила любви в сердце художника могла создать этот новый совершенный образ скорбящей матери⁹⁰.

Значимыми для развития этой тематики являются и другие поздние произведения Чехова. В рассказе «Супруга» (1895) присутствуют частый для чеховских произведений мотив семейной измены и образ неверной жены. Измена супруги, о которой Николай Евграфыч давно подозревал, влияет на него удручающим образом: он обижен, оскорблен, его гордость и чувство собственного достоинства задеты, и он раскаивается в собственной слабости, спрашивая себя, «как это он, сын деревенского попа, бурсак по воспитанию, прямой, грубый человек, по профессии хирург – как это он мог отдаться в рабство, так позорно подчинить себя этому слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию?»⁹¹ Его жена Ольга Дмитриевна изображена пустой, капризной и избалованной женщиной, получающей удовольствие от светских развлечений и любовных интрижек. Она лжива, мелочна, расчетлива и в то же время хитра и сообразительна. Как и в рассказе «Ариадна», Чехов изображает тип женщины-хищницы, маскирующейся под слабое и обаятельное существо. Примечательным здесь, однако, является отказ Ольги Дмитриевны разводиться, несмотря на то что она была уличена мужем в измене и несмотря на очевидное отсутствие любви между супругами. Она показывает свой истинный облик, когда муж, узнавший об измене, сообщает, что даст ей развод и она сможет навсегда уехать к возлюбленному в Монте-Карло. У нее хватает смелости заявить мужу, что она не намерена уходить от него, и причины этого отказа весьма банальны: «Развода я не приму и от вас не уйду <...> Во-первых, я не желаю терять общественного положения <...> во-вторых, мне уже 27 лет, а Рису 23; через год я ему надоем и он меня бросит. И в-третьих, если хотите знать, я не ручаюсь, что это мое увлечение может продолжаться долго... Вот вам! Не уйду я от вас»⁹².

Рассказ Чехова «Душечка» (1899) до сих пор вызывает разногласия относительно того, являются ли качества его главной героини, Ольги Семеновны, – умение любить, заботиться и растворяться в любимом мужчине – воплощением «нормальных» женских качеств и «настоящей» женственности или же они делают из героини карикатуру на несамостоятельную женщину. Героиня рассказа полностью лишена претензий на самостоятельность и в какой-то степени олицетворяет мечты некоторых чеховских персонажей-мужчин. По мнению С. А. Лишаева,

любовь Душечки иррациональна, но при этом естественна, необходима, если учесть натуру героини, в которой не было ничего, кроме женственности как таковой. Не Оленька любит, а любовь как тяга к другому, как жажда души к обретению формы, устойчивости, определенности реализует себя в Оленькиных привязанностях. Анонимной любви безразлично, кто перед ней: Кукин, Пустовалов или Смирнин. Женственность осуществляет себя в Ольге Семеновне в безличной любви к *мужчине, к форме, и ей, этой аперсональной женственности*, – безразлично, что за человек

⁹⁰ Гроссман Л. П. Натурализм Чехова // Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. М.: «Современные проблемы» Н. А. Столляр, 1926. С. 325–326.

⁹¹ Чехов А. П. Супруга // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 9. С. 94.

⁹² Там же. С. 98.

тот, с кем должна соединиться Оленька <...> Мужчина как предмет привязанности («любви»), как формирующая «душечку» форма – это не какой-то определенный мужчина, который подходил бы именно «ей» – это *мужчина вообще* (курсив С. А. Лишаева. – Г. П.)⁹³.

Однако существует и мнение о том, что образ Душечки, «женщины подлинной и вечной», является ответом на неизбежные издержки и трагические ошибки женской эмансипации, о которых свидетельствовали такие героини Чехова, как, например, энергичная, бездушная «прогрессистка» Лида из «Дома с мезонином»⁹⁴. В своем послесловии к «Душечке» Л. Н. Толстой выразил мнение, что при написании рассказа автор руководствовался идеей о новой женщине, равной мужчине, развитой, ученой, самостоятельной, работающей на пользу обществу, поддерживающей «женский вопрос», – и планировал показать, какой женщина быть не должна. Однако он достиг противоположного результата, поскольку «благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо, что оно навсегда останется образцом того, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба»⁹⁵.

Подводя итоги, следует отметить, что новизна поэтики Чехова, заключающаяся в свободе от суждений и выражения личного отношения автора к рассказываемым событиям и созданным им персонажам, проявляется в рассказах как раннего, так и позднего периода его творчества. Чехов представляет читателю разнообразие характеров, психологических портретов, судеб и жизненных приоритетов, проблематизируя при этом патриархатную модель гендерных отношений, ограничивающих развитие личности женщины, и наделяя некоторых своих героинь такими чертами, как самостоятельность, доходящая до эгоизма в поисках собственного пути. Среди его женских образов явственно выступают как традиционные, «архетипичные» героини вроде Варвары Николаевны и Липы («В овраге»), Оленьки («Душечка»), так и хищницы, «женщины-вамп» («Ариадна»). Рассмотрение женских персонажей Чехова с точки зрения гендерного подхода позволяет утверждать, что в женщине автор видит прежде всего личность, внутренний мир которой не зависит от ее биологического пола, а подчиняется более сложным социальным и психологическим законам. То, что труд Чехова по «женскому вопросу», основанный на естественно-научных рассуждениях, оказался так и не написан, дает возможность предположить, что автор отказался от применения биологических теорий при создании женских образов – вероятно, разочаровавшись в подобном подходе.

Как утверждает Вирджиния Вулф, в чеховских рассказах происходит развенчание неопровержимых истин⁹⁶, существовавших в XIX веке не только в России, но и во всей Европе. Это стало возможным благодаря опровержению «реальности», представленной в произведениях того периода в виде эмфатического финала с пошлыми и тривиальными сценами – воссоединением влюбленных, победой над злодеями или раскрытием обмана. Чеховское повествование вызывает у читателя чувство остранения, поскольку все кажется другим, незнакомым, финал подвешен, а в повествовании преобладает ирония. Чехов, как правило, не дает читателю явных подсказок, позволяющих определить личное отношение автора к созданным им персонажам, в том числе и женским, даже когда действия героини с общепринятой точки зрения

⁹³ Лишаев С. А. А. П. Чехов: дух, душа и «Душечка» // Mikstura verborum' 99: Онтология, эстетика, культура: Сб. статей / Под общ. ред. проф. С. А. Лишаева. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2000. С. 123.

⁹⁴ Сахаров В. И. Героиня, блудница или покорная раба? Чехов и «женский вопрос» // Литературная Россия. 1999. № 47. С. 14.

⁹⁵ Толстой Л. Н. Послесловие к рассказу Чехова «Душечка» // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 318.

⁹⁶ См.: Woolf V. The Russian Background // The Essays of Virginia Woolf / ed. by A. McNeillie. London: Hogarth Press, 1988. Vol. III. P. 83–87.

заслуживают порицания. Это и становится основой для передачи самых тонких психологических деталей в их разнообразии и сложности.

Т. В. Левицкая **«Дочки-матери» в творчестве Н. А. Лухмановой**

1897 год выдался непростым для Марии Адамович: девушка покинула родительский дом, получила место акушерки через Общину Красного Креста и окончательно разорвала отношения с матерью. Год спустя в письме брату она объясняла причины своего бегства: «...я могу быть озлобленной только против матери, которая, всю жизнь преследуя собственные наслаждения, исковеркала мою жизнь, мой характер – все. <...> Если кто сделал меня недоучкой, акушеркой, не способной идти дальше 30–40 рублей заработка, – так она»⁹⁷.

Матерью девушки была известная писательница и общественная деятельница Надежда Александровна Лухманова (1841–1907). Как охарактеризовала ее одна провинциальная газета, «эта энергичная женщина всецело отдала себя на служение женщине же»⁹⁸. Действительно, большинство работ Лухмановой было посвящено «женскому вопросу»: она издавала сборники публицистики («Черты общественной жизни», 1898; «Вопросы и запросы жизни», 1904); составила настольную книгу для женщин «Спутник женщины» (1898); выступала с публичными лекциями («Причина вечной распри между мужчиной и женщиной», 1901; «Недочеты жизни современной женщины», 1903 и др.), опубликовала несчетное количество статей⁹⁹. В годы, когда общественная жизнь была ключом, писательница неумоимо выступала в защиту «второго пола». И покуда она боролась за женскую независимость, ее дочь Мария пыталась избавиться от материнской опеки.

Одной из преград на пути к равенству полов Лухманова считала бесправное положение девочек в родительском доме. Она знала об этом не понаслышке: чтобы решить финансовые проблемы семьи, мать буквально «продала» ее согласие жениху. Союз с подполковником А. Д. Лухмановым (1824–1882) стал бы обыкновенным «неравным браком», если бы не бунтарский нрав молодой жены. После затяжного медового месяца супруг предложил разъехаться и, оставив юную жену в Санкт-Петербурге, уехал жить в Париж. Лухманова не тяготилась одиночеством: в июне того же года она встретила штабс-капитана В. М. Адамовича (1839–1903), и вскоре у них родился сын Дмитрий¹⁰⁰. Скандальный бракоразводный процесс¹⁰¹ затянулся на два года. Ответчица была признана виновной в нарушении супружеской верности, брак расторгнут, Синод наложил запрет на повторное замужество, а также предал преступницу семилетней церковной епитимье. Потом в ее жизни будут неудачные попытки создать новую семью, венчание по подложным документам¹⁰², несчастливая жизнь в Сибири, разлука с сыном Гри-

⁹⁷ Адамович М. В. Письма Б. В. Адамовичу // РГВИА. Ф. 297. Д. 425. Л. 33–34.

⁹⁸ Чужой. Провинциальное эхо // Урал. 1904. № 1896. 6 мая. С. 4.

⁹⁹ Лухманова работала в газетах «Биржевые ведомости», «Заря», «Новости», «Новое время», «Одесский листок», «Петербургская газета», «Санкт-Петербургские ведомости», «Южный край» и др.

¹⁰⁰ Дмитрий Афанасьевич Лухманов (1867–1946) – капитан дальнего плавания, автор стихов, морских рассказов и воспоминаний. До 1886 года носил фамилию Адамович. В 1886 году был вынужден сменить фамилию, так как Н. А. Лухманова предприняла попытку заполучить часть наследства (А. Д. Лухманов умер в 1882 году) и подала судебный иск (Дмитрий был рожден до начала бракоразводного процесса с Лухмановым и мог претендовать на наследство). Дело вроде бы шло на лад, но в итоге перспективная затея обернулась финансовым крахом. В погоне за наследством Лухманова не жала денег, но и другие претенденты не сдавались без боя, заводя одно разбирательство за другим. Окончательным ударом для предприятия стало разоблачение «преступного брака» истицы с А. Ф. Колмогоровым. В надежде на прощение Лухманова добилась личного приема у самого К. П. Победоносцева, но не смогла разжалобить сурового обер-прокурора. В праве на наследство ей было отказано.

¹⁰¹ В этот период Лухманова родила сына Бориса (1870 г. р.) и дочь Марию (1871 г. р.). Борис Викторович Адамович (1870–1936) – генерал-лейтенант, участник Белого движения, публицист, историк.

¹⁰² Несмотря на запрет Синода, Лухмановой удалось выйти замуж еще раз. Ее избранником стал студент Московского университета А. Ф. Колмогоров (1858 г. р.). Пара обвенчалась в феврале 1881 года: к тому времени у них уже родился сын Григорий (1878 г. р.). В качестве удостоверения личности невеста предъявила аттестат об окончании института, который пред-

горием, несколько «гражданских» браков... Первопричиной «угловатой» личной жизни сама Лухманова считала свое злополучное первое замужество: она неоднократно воспроизводила сюжет брачной «купли-продажи» в художественных произведениях (роман «Институтка», рассказы «Изнанка жизни», «Ляля», «Преступление» и др.).

Особое внимание писательница уделяла художественному изображению материнско-дочерних взаимоотношений. Вспоминая свою семью, Лухманова отмечала, что в родительском доме ей не хватало искренности и доверия, что ее мать ограничивалась лишь формальными проявлениями заботы, требовала полного повиновения и безупречной вежливости. Привычка к повиновению сыграла свою роль: девушку удалось убедить, что отказ от выгодного жениха станет убийственным для разоренной семьи. Свое видение произошедшего писательница отразила в рассказе «Преступление» (1895). Героиня, вчерашняя институтка, не способна защититься от манипуляций. Узнав, что престарелый жених уже «выкупил» у матери ее согласие на замужество, девочка умоляет о пощаде, но мать резко обрывает мольбы: этот брак – единственный способ дочери отплатить семье за свое содержание и обучение в институте. В ход идут угрозы, увещевания, проклятия. Рассказ заканчивается описанием брачной ночи, после которой пара перерождается: сквозь тщательно нанесенный грим проступает истинное – старческое – лицо жениха, а наивная институтка превращается в женщину с «мертвой душой».

Иногда юные героини Лухмановой, страдающие от семейной холодности, пытаются выстроить дочерне-родительские отношения с мужем, но и тут их ждет горькое разочарование. Супруг не стремится заниматься воспитанием «жены-ребенка»¹⁰³. Девочка изначально воспринимается мужчиной лишь как исполнительница его сексуальной фантазии, отягощенной досадными трудностями, – реализация этой прихоти возможна только при помощи брака. Но мечты имеют мало общего с реальностью. Поэтапное охлаждение героя к юной жене описано в романе «Институтка». Мужчина грезил о «нарядной, веселой, пикантной своей наивности»¹⁰⁴ и сексуально раскрепощенной девушке, а на деле оказался в союзе с запуганной неловкой девочкой, воспринимавшей физиологическую сторону брака как насилие. Поначалу супругу кажется, что исток всех бед – дурное воспитание девушки, в чем он обвиняет мать героини, ведь это она вырастила из девочки непригодного к семейной жизни «дикого зверька»¹⁰⁵. Мужчина вроде бы принимается за «возращивание» спутницы жизни, увозит ее в длительное свадебное путешествие, но в результате, намаявшись с воспитанием девочки-жены, разводится с ней. Лухманова тем не менее заканчивает историю оптимистично: герой берет вину на себя, дарит девушке шанс на создание новой семьи; мать признает свою ошибку и просит у дочери прощения.

Расстановка сил в материнско-дочерних отношениях меняется в рассказе «Ляля» (1898). Его героиня задействует имидж «наивного ребенка», изо всех сил стараясь удержаться на брачном рынке: в попытках продать себя подороже она умело изображает наивную семнадцатилетнюю девочку (ей уже больше двадцати лет). Мать выступает ее сообщницей, всячески подчеркивая неопытность и юность дочери в разговорах с потенциальными мужьями. Поймав выгодного жениха, предприимчивая девушка вступает в сделку с матерью. Она соглашается взять родительницу на содержание лишь при соблюдении ряда условий: мать обязана забо-

варительно «скорректировала» (изменив год рождения с 1841-го на 1849-й, год выпуска исправила на 1864-й). В 1887 году Синод признал брак Колмогоровых недействительным (указ Священного Синода № 4354, 1888 год). Писательница художественно отобразила историю своего нелегального замужества и разлуку с сыном в рассказе «В отцов» (1901).

¹⁰³ Стоит отметить, что в рассказе Лухмановой «Жизненный кризис» (1899) герой прощает супруге «ошибки юности» и прививает ей любовь к семейной жизни, раскрыв неприглядные намерения любовника. Супруг соглашается на развод, но отказывается материально поддерживать бывшую жену. В итоге соблазнитель испаряется, а женщина возвращается в лоно семьи. Писательница удачно «приправляет» любовный треугольник денежными расчетами: женщина без «приданого» не нужна своему возлюбленному, а «приданым» владеет ее муж. Иными словами, деньги становятся мерилем любых чувств – и желания мести, и желания обладания. При подобных расчетах ценность женщины как таковой сводится к нулю.

¹⁰⁴ Лухманова Н. А. Институтка. 2-е изд. М.: Тип. Д. Е. Ефимова, 1904. С. 224.

¹⁰⁵ Там же.

таться о престарелом зяте «во всем до мелочей»¹⁰⁶, вести дочернее хозяйство и покрывать ее любовные похождения. Своеобразная гармония взаимоотношений, представленная в этом рассказе, обусловлена единой системой ценностей: дочь не просто принимает материнские правила игры, но заходит в их исполнении дальше своего учителя. Женщины сходятся в практическом подходе к замужеству, настоящей эмоциональной связи между ними нет, а их отношения построены по схеме «властвующий и подчиненный» – однако в данном случае сила на стороне дочери. Замужество для нее не просто возможность обрести свободу и финансовое обеспечение, но и способ поработить мать.

Стоит отметить, что в работах Лухмановой наиболее ревностно охраняют патриархатный уклад вовсе не мужчины. Писательница неоднократно упрекала женщин в поддержании и транслировании гендерных стереотипов. Если ложный ребенок Ляля умело пользуется правилами игры на брачном рынке, то героиня романа «Варя Бронина» (1897) становится жертвой устоявшихся представлений и материнских заветов¹⁰⁷. Действие происходит в провинциальном городе, где за дочерью почтмейстера Варей ухаживает перспективный жених. Девушка не испытывает к нему симпатии, но соглашается на брак, поскольку замужество пресечет городские сплетни о ее непродолжительном романе с заезжим столичным кавалером и вызовет ее из невыносимой домашней обстановки (скорый на расправу пьяница-отец и сварливая мать). Цель родителей – как можно быстрее и выгоднее сбыть Варю с рук, главный материнский завет – «замуж любой ценой». Мотив «ловли» обыгрывается и фамилией жениха (Ершов). Признание дочери в потере невинности с возлюбленным мать воспринимает на удивление спокойно: хитрому юноше удалось вывернуться, главное теперь – не упустить нового потенциального мужа. В результате брачная ночь оборачивается трагедией. Разъяренный супруг устраивает скандал и грозит вернуть девушку «на расправу» родителям, Варя пытается покончить с собой, но не успевает – умирает от разрыва сердца.

В романе есть вторая пара женщин разных поколений – подруга Вари Аня Свиридова и ее тетка Марья Андреевна. Кажется, что Лухманова отошла от традиционного образа тетушки: Марья Андреевна вовсе не холодная «суррогатная мать»¹⁰⁸, а заботливая покровительница осиротевшей в младенчестве девочки; она не интересуется городскими сплетнями и не занимается «дрессурой» племянницы. Однако на деле это не совсем так. Действительно, тетушка здесь не типичный «цензор в чепце и шали»¹⁰⁹, строго контролирующий каждый шаг подопечной, – тем не менее она умело выполняет передачу законов патриархатного общества. Стоило племяннице спросить о деликатных сторонах брачной жизни, как она получила в ответ стандартный набор постулатов: девушка должна быть покладистой и честной, основные задачи женщины – продолжение рода и ведение дома, нравственная чистота необходима для девушки, но необязательна для юноши, и т. д. Незыблемость устоев отчетливо проступает и в описании дома мещанки Свиридовой – из этого «женского царства», доверху набитого белоснежными перинами, полотенцами и геранями, не так-то просто выбраться. Женское участие в транслировании гендерных стереотипов очевидно: в случае Брониных это хищная, захватническая стратегия, в случае Свиридовых – покорность и подчинение. По мнению писательницы, обе стратегии разрушительны для женщины.

В 1896 году отдельной книгой вышла статья Лухмановой «О положении незамужней дочери в семье», в которой писательница пропагандировала идею личной свободы человека

¹⁰⁶ Лухманова Н. А. Ляля // Лухманова Н. А. Короткие рассказы о горе и счастье людском. СПб.: Изд. М. В. Попова, 1898. С. 175.

¹⁰⁷ См.: Лухманова Н. А. Варя Бронина; В порыве страстей; Сибирский Риголетто: Короткие романы. СПб.: М. В. Попов, 1897. 227 с.

¹⁰⁸ Савкина И. Л. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х гг. XIX в.). Wilhelmshorst: Göpfert, 1998. С. 197.

¹⁰⁹ Там же. С. 198.

вне зависимости от пола. Самым бесправным членом семьи среднего класса писательница назвала незамужнюю дочь: до двадцати лет девочка была милым украшением дома, а потом постепенно превращалась в не оправдавшую надежд обузу. Если дочь не выходила замуж, то ее существование сопровождалось непреходящим чувством вины, она становилась вечной должницей близких, чувствовала себя в родительском доме лишней и ненужной. Все социальные позиции, занимаемые женщинами, – дочери, жены, невестки, старой девы, приживалки – были связаны с подчинением. Лишь замужество дарило заманчивую иллюзию свободы и независимости, однако в действительности менялся лишь источник власти. «Бунтующие», бросившие семью девушки зачастую не имели права на возвращение – для блудной дочери никто из родных не зарезал бы «откормленного тельца».

Необходимым условием в борьбе за равноправие Лухманова считала финансовую независимость. По мнению писательницы, в первую очередь необходимо было пересмотреть законы наследования: уравнивание в правах на наследство принесло бы женщинам «легальное, независимое положение» в родительском доме. Она отмечала, что после смерти главы семьи сыновья получают львиную долю, а дочери вынуждены «довольствоваться ¼ частью недвижимости и 1/8 движимости»¹¹⁰. Также Лухманова ратовала за распространение профессионального образования, которое могло бы дать девушке самостоятельный заработок. Предполагалось, что, обретя уверенность в себе, женщина начнет строже относиться к браку, так как перестанет смотреть на спутника жизни как на оказавшего милость содержателя. Более того, писательница советовала родителям не навязывать дочерям замужество как единственно положительный жизненный сценарий, потому что в таком случае все достижения нивелируются отсутствием брака: успешная, но незамужняя женщина в общественном (да и в личном) восприятии – неудачница.

В своей статье Лухманова обращалась не только к социальным, но и к психологическим трудностям, с которыми сталкивались девушки, «задержавшиеся» в родительском доме. Особенно проблематичными писательница считала взаимоотношения матерей и взрослых дочерей. Она задалась вопросом, могут ли эти женщины жить вместе без «тяжелых уступок, без поглощения одной другой»? И тут же ответила: «Почти никогда. Без особых, редких причин главой семьи не может быть дочь, а двух главенствующих сил не полагается в семье, значит, одна должна или уступить, или удалиться»¹¹¹. Живущая с матерью девушка никогда не превратится в женщину и останется вечным ребенком. Стоит отметить, что этот пункт был ахиллесовой пятой самой писательницы: Лухманова блестяще рассуждала о женской свободе в целом, но цепко держала в руках собственную дочь. Разрушительный скандал разразился через год после публикации статьи: Мария Адамович воплотила в жизнь тезис матери о невозможности двух женщин ужиться под одной крышей и покинула родительский дом¹¹². В письмах брату Борису девушка описывала все до мелочей: как она переехала к подруге, получила работу через Общину Красного Креста, иногда ухаживала за больными на дому. «Я наконец живу своей жизнью, все, что есть у меня, – свое собственное, и ни от кого и ни от чего я не завишу»¹¹³, – резюмировала она в одном из писем.

Конфликт выявил сильную материнскую фиксацию на дочери: как только Мария попыталась выйти из-под контроля, мать начала против нее открытую войну. Лухманова прибегала к шантажу, обвиняя дочь в «противоестественных» отношениях с подругой Юлией. Кульминацией конфликта стало гневное письмо, которое было перехвачено Марией. Этот инцидент девушка подробно описала брату:

¹¹⁰ Лухманова Н. А. О положении незамужней дочери в семье. СПб.: Тип. и лит. Б. М. Вольфа, 1896. С. 4.

¹¹¹ Там же. С. 3.

¹¹² До 26 лет Мария Адамович жила с матерью, сопровождала ее в кочевой жизни (Москва, Тюмень, Санкт-Петербург). Сыновьями Лухмановой занимались их отцы: Дмитрий и Борис воспитывались В. М. Адамовичем, сын Григорий остался в Тюмени в семье А. Ф. Колмогорова.

¹¹³ Адамович М. В. Письма Б. В. Адамовичу // РГВИА. Ф. 297. Д. 425. Л. 25.

Мама в конце концов свела все дело к тому, что она требует, чтобы я жила непременно с ней, тогда она даст мне и денег, и все, что я хочу, а затем по своему обыкновению сваливать на кого-нибудь свою вину объяснила, что во всем виновата Юля. В чем – никак не могу понять. Много она мне писала писем с требованием покориться и с массой всяких самых грубых укоризн и обид. Я все молчала. Тогда она написала Юле <...> грубое, непорядочное письмо, где она укоряет ее в эксплуатации меня, это меня, которая три месяца жила на ее 27 рублей, говорит, что она бессовестная, подлая женщина, одним словом, что-то невообразимое; тогда я написала ей, что отныне ничего не только не прошу, но и не возьму ни денег, ничего, и прошу ее только об одном – оставить нас в покое, что ни любви, ни уважения у меня к ней нет¹¹⁴.

История «освобождения» Марии, несомненно, говорит об изменившихся социальных реалиях – в ней нет традиционного «бегства в замужество» или побега с возлюбленным, вестницей свободы выступает подруга, девушки начинают самостоятельную жизнь без посредничества мужчин. В юности Лухмановой такой жизненный сценарий был невозможен; она мучительно переживает вынужденное соперничество с другой женщиной и настаивает на том, что Мария должна «бросить Юлию и вернуться домой»¹¹⁵. По сути, Лухманова повторяет опыт отношений с собственной матерью, требуя от дочери полного повиновения. Однако парадоксальным образом собственное поведение кажется писательнице проявлением широты взглядов – ведь она не подталкивает дочь к замужеству, а позволяет ей работать под материнским крылом. Дочерняя зависимость необходима Лухмановой как постоянное подтверждение собственной значимости: неслучайно Мария выполняет в семье функции секретаря и переписчицы материнских произведений (что особо подчеркивает «вторичность» ее роли). Внутренняя мотивация подобного поведения обусловлена не только ревностью матери к сопернице, но и нежеланием первой перейти в иную возрастную категорию – самостоятельная жизнь дочери разрушала бы иллюзию «остановленного времени». Лухманова всегда тщательно скрывала свой возраст, старалась казаться моложе (о чем говорит, например, изменение дат в аттестате). Взрослая самодостаточная дочь была не нужна «вечно молодой» матери.

Марии удалось отстоять свою независимость. Она не подчинилась материнской воле, уехала с подругой работать на юг России и вскоре вышла замуж за врача В. Н. Массена (1860–1904). Формально женщины помирились лишь в 1903 году, после рождения у Марии дочери Елизаветы. Лухманова пошла на мировую, однако не преминула во всеуслышание продемонстрировать остатки материнской власти: вскоре после знакомства с зятем и внучкой она опубликовала в «Петербургской газете» статью «Мать и дочь», где представила читателям свою версию произошедшего. В ее интерпретации взбалмошная девица покинула тихий дом матери, ведущей скромную жизнь одинокой вдовы. С критикой современных идей в ее статье выступила... Мария. Она якобы сетовала на излишний «либерализм» своего воспитания и упрекала мать в том, что та отпустила ее учиться, тогда как должна была силой оставить в отчем доме. Свое стремление к свободе Мария назвала ошибкой:

...уйдя и лишив себя тем нормальных отношений с тобой, домашнего стола, семейного комфорта, тех простых развлечений, которыми ты продолжала пользоваться, – я почти возненавидела тебя. Я назло тебе уродовала себя, отказывалась от всего, что ты мне предлагала, была утрированно груба и наконец уехала, чтобы порвать с тобою совсем¹¹⁶.

¹¹⁴ Там же. Л. 26–27.

¹¹⁵ Лухманова Н. А. Письма Б. В. Адамовичу // РГВИА. Ф. 297. Д. 88. Л. 33.

¹¹⁶ Лухманова Н. А. Мать и дочь // Петербургская газета. 1903. № 350. 21 дек. С. 3.

Блудная дочь покаянно склонила голову: по неопытности законные требования матери она приняла за деспотизм, тогда как на самом деле подчинение материнской воле всегда было ее истинным желанием. Она упрекнула мать за излишнюю уступчивость и поклялась, что свою дочь будет воспитывать в строгости: «откинув все бредни о родительском гнете и необходимости полной свободы для детей, сумею заставить ее [дочь] вполне уважать мой авторитет»¹¹⁷. Взаимоотношения матерей и дочерей представлены в статье Лухмановой как нескончаемая круговерть взаимных упреков. Скорее всего, «монолог Марии» был отредактирован (а вероятно, и создан) материнской фантазией, но, возможно, некоторые высказывания по поводу воспитания действительно принадлежали ей – ведь к тому времени у Марии началась своя игра в «дочки-матери»¹¹⁸.

Год спустя, словно повторив бегство дочери, Лухманова уехала на Русско-японскую войну с эшелонами Красного Креста. Она писала, что именно там ей довелось почувствовать подлинное родство душ: «громадную семью равноправных сестер»¹¹⁹ писательница назвала идеалом женской солидарности.

Как на самом деле прошла встреча матери и дочери, неизвестно. Но, судя по холодноватым письмам к матери на войну и упрекам, высказанным в переписке с братом Борисом, окончательного примирения между женщинами так и не произошло.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Лухманова Н. А. По пути (письмо 6-е) // Петербургская газета. 1904. № 105. 15 апр. С. 2.

М. В. Михайлова
Девичьи грезы и женские
невроты в «дамском» исполнении
(«В чужом гнезде» К. Ельцовой и
«Больные девушки» Л. Ф. Достоевской)

Произведения, о которых пойдет речь в этой статье, не привлекли в свое время особого внимания ни читающей публики, ни критиков. Более значимы были их авторы. Та, что писала под псевдонимом «К. Ельцова», была сестрой известного философа и психолога Льва Лопатина Екатериной. Вторая – младшая дочь Ф. М. Достоевского. Обе они принадлежали к интеллигентным кругам, обе обладали амбициями – и именно поэтому ощущали себя непонятыми и несчастными.

В названии романа Ельцовой «В чужом гнезде» акцентируется непонимание окружающими состояния героини. Расхождение между собственным восприятием и интерпретацией ее переживаний другими – один из сквозных мотивов книги, в которой превалирует субъективный взгляд повествовательницы на происходящее. Достоевская в сборнике «Больные девушки» (1911), состоящем из трех очерков – «Чары», «Жалость», «Вампир», претендует на обобщение, на объективность, на формирование взгляда со стороны. Между тем повествование ведется о случаях, либо произошедших с нею лично, либо о тех, коим она была свидетельницей (в одном из рассказов она выступает даже под собственным именем – Любовь Федоровна). Сборнику дан подзаголовок «Современные типы», т. е. налицо стремление к некоей классификации. Если говорить о жанровой природе сборника, то в нем чувствуется ориентация на натуральную школу, на создание физиологических очерков, в которых, однако, отвергается теория наследственности, а первостепенное значение придается воспитанию и обстоятельствам формирования личности.

В личностях самих писательниц есть нечто общее. О Лопатиной мы можем судить, исходя из характеристик, данных ей в некрологе, написанном З. Н. Гиппиус, тесно общавшейся с Екатериной Михайловной в конце ее жизни: «импульсивность натуры», человек «горячих чувств», сохраняющий «трепетное пламя», «религиозную сердцевину души»¹²⁰. Тонкая наблюдательность мемуаристки, утверждающей, что все это имело место и в юности, позволяет реконструировать характер молодой женщины, в 30 лет взявшей за перо. В других некрологах упоминались ее необыкновенный ум, неожиданные пристрастия (в молодости увлекалась охотой, великолепно стреляла). О Достоевской тоже сложилось мнение как о человеке с неуравновешенной психикой, высокомерном, заносчивом, трудно сходящемся с людьми. И если Лопатина после издания романа прекратила писать и вернулась к литературе только в эмиграции, опубликовав воспоминания, получившие весьма благожелательные отзывы, то Достоевская явно грезилась о признании, которого не дождалась. О некоем нарочитом вызове говорит даже ее предуведомление к книге, где она подчеркнула, что не мечтает о литературной славе, ибо «таланта литературного»¹²¹ не имеет, однако надеется, что ее наблюдения пригодятся для медицинских умозаключений.

Но и Ельцова не дождалась того отклика, на который, по-видимому, рассчитывала, сначала печатая роман в журнале «Новое слово» за 1896–1897 год, а потом дважды выпуская его отдельной книгой. Гиппиус, прочитавшая роман, думается, значительно позже, указала на его

¹²⁰ Гиппиус З. Н. Своими путями (О Е. М. Лопатиной) // Гиппиус З. Н. Собр. соч.: [в 15 т.]. М.: Дмитрий Сечин, 2012. Т. 13. С. 564, 565.

¹²¹ Достоевская Л. Ф. Больные девушки: Современные типы. Изд. 2-е. СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1911. С. 5.

«многословность», но не преминула подчеркнуть, что он излился из «страстно-взволнованной женской души»¹²² – что в ее устах являлось весьма высокой оценкой. Два других отзыва современников довольно поверхностны. В обзоре, помещенном в журнале «Жизнь», также указывалось на растянутость романа, но рецензент при этом отметил, что эпизодические сцены и персонажи обрисованы «недурно», а большинство лиц полны «жизни и естественности». Не понравился ему лишь «ходульный и фальшивый» главный герой, а вот героиня показалась «превосходно обрисованной». Но сам он не нашел свежих слов для ее характеристики, прибегнув к самым шаблонным определениям: весною в ней просыпается «не вполне осознаваемая жажда любви и наслаждений жизнью», ее обуревают «молодые порывы», а возлюбленному удастся играть «на струнах ее пробудившейся чувственности»¹²³.

Отзыв А. М. Скабичевского более основателен (возможно, потому, что он был лично знаком с Лопатиной). Но и он рассматривает героиню как типичное порождение среды, взлелеявшей среди женщин в 1880-е годы определенные идеалы. Таким образом, грезы и мечтания Зины (обратим внимание, что имя героини включает в себя компонент «божественности»¹²⁴, но одновременно отсылает и к тургеневской Зинаиде из «Первой любви») Черновой составляют для него не индивидуальный рисунок (что, несомненно, было целью автора, подробно описывающего нюансы ощущений героини), а то, что свойственно «заурядным курсисткам»¹²⁵. Некоторое внимание он уделяет обстоятельствам рождения и жизни Зины (ранняя смерть матери, верность отца идеалам 1860-х годов), но при этом не устает повторять, что это самые «заурядные» факты. И все переживания героини он относит к общему «тону всей нашей жизни», подчас «совсем мрачному»¹²⁶, т. е. пессимизм, присущий Зине, объясняется им беспросветностью русской жизни. Отсюда он делает вывод, что неопределенные мечты о подвижничестве, жертвенности, готовности идти в народ, чтобы облегчить его участь, и подвигли Зину к обучению на курсах (с описания которых и начинается роман). И здесь сразу заметно, что Скабичевский занят пересказом сюжета и совершенно не улавливает внутренний конфликт, который и составляет суть романа: невозможность смириться с тем, что предлагает тебе жизнь, описание невротической установки, когда все происходящее превращается для героини в боль и муку.

Грезы Зины разбиваются о действительность, которая выглядит в ее глазах совершенно неприглядной. И дело не в пошлости окружающей обстановки, не в ретроградных взглядах людей, а в остроте восприятия героини. Оно-то и служит причиной ее нервного состояния. Казалось бы, мечта осуществлена: она преодолела конфликт с отцом, который хотел оставить ее жить в провинции, вырвалась на свободу, получает образование... Но обстановка на Высших женских курсах и их антураж способны оттолкнуть девушку, воспитанную на идеальных образцах. Захламленность, пыль, засохшие растения в кадках, чучела животных, ощущение запущенности и разрухи никак не вяжутся с тем, что она ожидала увидеть (Ельцова дает реальную характеристику помещений Высших женских курсов В. И. Герье, располагавшихся, видимо, в Мерзляковском переулке). И выхваченные эпизоды сдачи экзамена, подготовки к нему, бесконечное заучивание лекций, произвольность оценок, придирчивость преподавателей, конкуренция и зависть к отличницам демонстрируют, как учеба превращается в муку. И будто бы дружеские отношения с сокурсницами не одаривают теплом: желая идти в ногу со временем, девушки называют друг друга по фамилии и не склонны к доверительности. Зине

¹²² Гиппиус З. Н. Своими путями. С. 563.

¹²³ *Sl.* Журнальные заметки // Жизнь. 1897. № 11. С. 272.

¹²⁴ В переводе с др.-греч. – «принадлежащая Зевсу», «из рода Зевса», «рожденная Зевсом», «божественная дочь».

¹²⁵ Скабичевский А. Аскетические недуги в нашей современной передовой интеллигенции (по поводу трех женских романов) // Скабичевский А. Сочинения: Критич. этюды, публицист. очерки, лит. характеристики: В 2 т. Изд. 3-е. СПб.: Ф. Павленков, 1903. Т. 2. С. 828.

¹²⁶ Там же. С. 829.

становится совершенно очевидно, что ее цель недостижима: по этой причине ее готовность посвятить себя чему-то высокому приобретает иные – уродливые – черты. Чувство неудовлетворенности происходящим оборачивается самообвинениями. Зина считает себя недостойной, неготовой примириться с выбранным образом жизни, и молодая энергия устремляется в новое русло: героиня всячески изнуряет себя голодом, холодом и иными лишениями.

Таким образом формируется невроз, вызванный чувством вины, появившийся на почве неудовлетворенности окружающей обстановкой, – он не только сменит девичьи грезы, но уже и не покинет Зину до момента ее болезни. А главное, оказывается: то, что обещало возможность освобождения от рутины и бесправия – получение образования, – совершенно «не работает» в случае невротического комплекса; что возможность самостоятельного выбора и ответственности за принимаемые решения, напротив, способна усугубить чувство неполноценности. В итоге увлеченная поначалу учебой Зина вскоре охладевает к ней и даже отказывается сдавать экзамены. То есть, по версии Ельцовой, включение женщины в социальную жизнь отнюдь не является панацеей от внутренних конфликтов. Так неожиданно писательница обнаружила подводные камни эмансипации, о которых обычно не упоминается в женских текстах.

Надо сказать, что комплекс вины становится причиной изменений в психике и героини очерка Достоевской «Вампир». Забавно даже совпадение имен персонажей – у Достоевской действует героиня по имени Зика (производное от Зины). Но если у Лопатиной чувство вины героини вызвано ее повышенной чувствительностью и обостренной совестью, то в случае Зики чувство вины усиленно взращивается ее матерью, которая манипулирует эмоциями дочери, добиваясь от нее абсолютного подчинения скандалами и сценами, где она выступает в роли жертвы. Достоевская разрушает идиллическую модель, в рамках которой по большей части разыгрывались отношения матери и дочери в русской литературе (яркий пример – семья Ростовых в «Войне и мире» Л. Н. Толстого).

Если Зину Чернову преследует чувство бездомности (ей неуютно и в провинциальном доме любящего отца, и у дяди в Москве, и в подмосковной усадьбе, и в помещении курсов), то Зику лишает дома ее мать, хотя на словах она только и делает, что возвращает беглянку домой. А Зика как раз довольно комфортно чувствует себя и в квартире Любови Федоровны, где ищет спасения после нескончаемых материнских упреков, и у нее на даче, где тоже пробует укрыться от всевидящего взора Элен Корецкой. И даже клиника нервных болезней, куда ее помещают, оказывается более приемлемым убежищем, чем собственный дом. Достоевская рисует по-своему рассудительную и спокойную девушку, которую мать доводит до психического заболевания, требуя от нее любви и изводя ее попреками. Возможно, что Достоевская ориентировалась на образ Фомы Опискина, когда рисовала Элен, постоянно разыгрывающую из себя жертву, возводящую напраслину на дочь и даже не брезгующую ложью, решая расстроить возможную свадьбу Зики с избранником (она убеждает его в несносном характере дочери и ее причудах). Важно, что ей удастся обернуть себе на пользу даже не красящие ее события: самоубийство мужа и сумасшествие старшей дочери. В ее интерпретации они сами оказываются виноваты в произошедшем: якобы муж изменял, а дочь ее не слушалась. Можно было бы привести убедительно прописанные монологи этой великолепной манипуляторши, которая использует любой повод, чтобы настоять на своем (так, она даже намекнула на «особые» отношения, привязавшие ее дочь к Любови Федоровне, а когда та возмутилась столь явной ложью, начала угрожать полицией и судом под предлогом, что женщина отняла дочь у родной матери).

Так вызревают различные диагнозы двух героинь, которые мы можем определить как неврозы: у Достоевской невроз – это крест, который личности «вампирического» типа приносят нести человека, изначально обладающего духовной гармонией; у Ельцовой – это неизбежная веха на пути созревания сложной личности, отличающейся от окружающей нормы.

Но так происходит до появления любовного чувства, которое путает все карты. Собственно, роман Ельцовой посвящен тому испытанию, которым становится для девушки

любовь. Автор рассматривает это как своего рода инициацию, которая перерождает человека даже помимо его воли. Но это происходит только с женщиной: виновник «падения» Зины перерождается отнюдь не под влиянием любви. Напротив, для мужчины любовь – это наваждение, парализующее его волю, это та область, где он теряет себя, лишается даже подобия нравственных опор. Критикам показалось, что граф Торжицкий обрисован Лопатиной банально и поверхностно. Хотелось бы поспорить с этой точкой зрения. Неожиданно для женского текста, где обычно образы мужчин поданы «извне» и нарисованы достаточно приблизительно, в романе налицо попытка писательницы проникнуть в суть личности, уловить импульсы, которые определяются физиологией, необоримым сексуальным влечением. Конечно, Лопатина ориентировалась и на печоринский тип, который она попыталась соединить с приемами толстовского психологического анализа: это особенно ощутимо в эпизодах споров Торжицкого с самим собой, когда он пытается противиться искушению соблазнить девушку и, после того как это все же происходит, ищет тысячу причин для самооправдания.

Однако для Ельцовой главным был не анализ его борений, а та мужская «магия», которая является, по ее версии, неотъемлемым свойством любви. И это, пожалуй, единственное проникновение телесности в текст, поскольку сам акт близости не описан, а наутро героиня даже находит в себе силы возвратиться домой, не испытывая никаких физических неудобств. Но вначале одно приближение Торжицкого буквально лишает ее способности адекватно воспринимать реальность. Ельцова бесконечно погружается в описание гаммы микроощущений, которые испытывает девушка. Неопытность писательницы в этих эпизодах сказывается особенно явственно: она использует клише, описывая перехватываемое дыхание, вздымающуюся грудь, глухо бьющееся сердце и подступающие к глазам слезы. Но все это преследует цель продемонстрировать неподвластное разуму воздействие, которое оказывает любимый человек. Это то, что именуется «чарами». И тут мы находим почти точную параллель у Достоевской, которая свой опус, посвященный любви, так и назвала – «Чары». Любопытно, что и здесь одна из героинь носит имя Зинаиды.

В художественном отношении «Чары» сделаны довольно профессионально. Каждая часть повести предлагает новую интерпретацию происходящего, увиденного глазами одного из участников; в центр поставлено преступление, будто бы совершенное в состоянии аффекта. Также достаточно умело прочерчены нити, связующие части произведения: общность снов, которые видят герои, сходство разыгрываемых ими ролей и т. д.

Обе писательницы исследуют причины попадания в полнейшую зависимость от любовного чувства, которая приводит к катастрофическим последствиям: у Ельцовой – к тяжелейшему нервному потрясению и помещению в лечебницу для умалишенных, у Достоевской – к попытке самоубийства. Однако Достоевская делает акцент не на всевластии любовного томления, а опять-таки на механизме манипуляции, который оказывается приведен в действие избранником героини (осознанно или нет – вопрос остается открытым). Молодой человек делает все от него зависящее, чтобы заставить молодую женщину покориться его воле (конечно, имели значение наставления горячо любимого отца, сформировавшие в героине идеал покорности как цель истинного предназначения женщины). Но если в первом случае графу Торжицкому нужно тело Зинаиды, то герою «Чар» Андрею Елена нужна в качестве «жилетки для слез», а потом и домоправительницы, на которую можно возложить все тяготы ведения домашнего хозяйства – иными словами, в обоих случаях цели чисто утилитарные.

Оставляя в стороне все перипетии, связанные с убийством младенца, ложностью познаний в отношении преступника, обратимся к идейному итогу. Для Зинаиды то, что в старину называлось «падением», а потом и нервная болезнь, и отрезвление от любовных чар послужили ступенями к восхождению на духовные высоты, о которых она грезил, но которых была не в состоянии достичь, оставаясь в пределах нравственных представлений реального мира. Преодолев любовное наваждение, она обретает себя истинную, просветленную, всепрощающую и

возвысившуюся. А вот для Елены освобождение от зависимости от Андрея означало обретение твердой почвы именно на земле. Она словно бы услышала голос, говорящий ей: «Пора спуститься на землю с твоих заоблачных высот. Ты убедилась, что тех идеальных людей, о которых ты мечтала, не существует на свете и что настоящие люди более похожи на животных. Ну, так вот и ты попробуй этой животной жизни <...>»¹²⁷ Иными словами – одна воспарила, осознав, что грезящееся ей чудо просветления возможно, а другая отрезвела, отказавшись от грез и приняв те правила игры, которые предлагала реальная жизнь. Елена поступила просто и дельно, заменив тонкого, делящегося с нею сокровенным Андрея на недалекого Митю, которого, переняв приемы Андрея, она пробовала даже изводить капризами, но тот оказался столь простодушен и доверчив, что не понял игры, бесполезность которой она вскоре осознала и сама. Способствует такому примирению с действительностью и возраст героини, который она назовет «золотой осенью» и который заставит ее как можно скорее очнуться от девичьих грез.

Итак, невротические испытания дали одной героине ощутить синицу в руках, а другой – ухватить журавля в небе. Во всяком случае, в письме Зины Черновой, обращенном к Торжицкому, который тоже пережил кризис и почувствовал преобразование (но не в связи с угрызениями совести по поводу соращения девушки, а из-за смерти сына – это подвигло его к возвращению в лоно семьи), явно звучит пафос приобщения к истине, открывшейся девушке. Обретение подлинного жизненного пути теперь ей рисуется так: «Страшное место страданий, в которое оно (искание счастья. – М. М.) привело меня, дало мне нечто, единственно необходимое для того, чтобы иметь мужество жить, научило меня ценить и уважать только то, что действительно достойно этого», – т. е. понимание, что «кроме людских страданий и возможности облегчить их, нет на свете ничего, стоящего великого труда жизни и заслуживающего какого-нибудь внимания»¹²⁸. А единственное, что имеет значение, – это «радость о человеке, которого „обретает мир“»¹²⁹, т. е. о человеке возродившемся и преобразившемся.

Финал романа должен был уверить читателя, что написанные слова – не пустой звук, что они соответствуют тому обретению себя, которое ощутила Зина. Подтверждением служит «странная, восторженная улыбка», появившаяся на ее лице, которое стало «зреее, строже и суровей», хотя в нем сохранялось еще «что-то болезненное» и даже «страшное»¹³⁰. Овладение собой, своими страстями показало Зине, «как хороша жизнь, какого глубокого смысла полна она и как жалко и ничтожно все то, что пережитыми страданиями отделилось от нее, <...> и самые страдания, которые уже прошли...»¹³¹. Но на неокончателность преобразования указывает «*неуверенно*» (курсив мой. – М. М.) врывающийся в комнату «рассвет новой разумной жизни, которую с каждым новым днем теперь начинала она»¹³².

Казалось бы, Ельцова в романе раскрыла ту концепцию возрождения женской души, которая призвана помочь оступившимся девушкам найти силы жить дальше и даже обрести смысл жизни. Вместе с тем у Достоевской мы находим почти пародийную параллель к этому обретению себя. Сведения о том, что Достоевская знала роман Ельцовой, вряд ли когда-нибудь обнаружатся, поэтому о сознательной пародийности мы с уверенностью говорить не можем. Однако героиня рассказа «Жалость» Ляля воспринимается как сниженный вариант Зины. Безмерное сострадание, изливаемое Лялей на людей, которые, возможно, в нем и не нуждаются, становится смыслом ее жизни, что делает ее нелепой не только в глазах нечутких обывателей – сам автор балансирует на тонкой грани сочувствия и насмешки над своей героиней (позиция,

¹²⁷ Достоевская Л. Ф. Больные девушки: Современные типы. С. 66.

¹²⁸ Ельцова К. В чужом гнезде // Новое слово. 1897. Кн. 4 (январь) – 10 (июль). № 10. С. 56.

¹²⁹ Там же. С. 57.

¹³⁰ Там же. № 7. С. 57.

¹³¹ Там же. № 10. С. 58.

¹³² Там же.

сходная с чеховской в «Душечке»). Достоевская иронично описывает пребывание Ляли в мире фантазий: мысль героини улетает далеко сначала при чтении книг, потом при моделировании жизненных ситуаций, реальность которых совершенно не дает повода для возведения тех воздушных замков, что возникают в ее воображении. Так, она попеременно влюбляется то в моряка, на портрет которого случайно упал ее взгляд, то в героя романа Б. М. Маркевича «Перелом», то в шведского наследного принца, то в больного чахоткой литератора... И каждый раз Ляля выстраивает план развития их отношений, по поводу чего писательница замечает: «...мечты были насущной потребностью Лялиной жизни»¹³³. Мечтала же она «главным образом о „родстве душ“»¹³⁴.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что рано или поздно подобной героине было суждено найти точку приложения своих сил: она начала усердно опекать попавшего в сумасшедший дом знакомого. Ляля вообразила, что он, как изгой, будет всеми отринут и что только она сможет как-то облегчить его участь. Ее любовь к нему «была так возвышенна и идеальна, наполняла таким счастьем ее душу, давала такой яркий смысл ее жизни»¹³⁵, что даже постигшее вскоре Лялю разочарование (он, выйдя из больницы, признался, что хотел бы видеть женой или «хорошенькую одалиску», или «заботливую ключницу») не отрезвило ее. Она по-прежнему жаждала исполнять то, что считала своим долгом. И только известие, что ее подопечный благополучно вернулся в общество и даже вращается в светских кругах, прервало череду ее усилий, однако вовсе не остановило девушку, стремившуюся и дальше покровительствовать страждущим.

Особенно показателен в этом отношении эпизод, когда Ляля видит мастерового, жадно всматривающегося в витрину магазина, и пытается домыслить, что же так поразило его. Когда же выясняется, что он всего-навсего следил за тем, как его товарищ предлагал приказчику товар, Ляля не разочаровывается. Напротив, ее восторженность переходит все границы, и она решает одарить его милостыней. Достоевская комментирует ее переживания, используя форму несобственно-прямой речи: «Наконец-то, наконец совершилось то, о чем она всю жизнь мечтала. Две человеческие души встретились и поняли друг друга»¹³⁶. Некоторое несоответствие поступка тому явлению, которое уже вырисовалось в воображении Ляли (голодная семья коробочника, жена, дети...), лишь едва смущает ее. Несмотря ни на что, она продолжает развивать свою благотворительную деятельность, перенеся ее на поле устройства браков среди своих знакомых. Ей кажется, что, устраивая счастливые супружеские союзы, она приближает время, когда «легко всем было бы стать братьями»¹³⁷. Ради этого ей не страшно быть суетливой, смешной, даже жалкой, не способной ответить на вопрос: «Да вам-то что за дело, выйдут ли ваши подружки замуж»¹³⁸. По сравнению с этими «равнодушными» она – подлинная защитница и утешительница скорбящих. Однако ей так и не удается устроить ничьего счастья.

Финал рассказа открытый: мы застаем Лялю исступленно молящейся в церкви. Она горячо произносит: «Господи! сжался надо мной. Дай мне кого-нибудь любить и жалеть. Я не могу жить с пустым сердцем. Господи, ты видишь мою душу! Ведь я же погибаю, погибаю!»¹³⁹ На такой патетической ноте Достоевская завершает свое повествование, предварительно намекнув, что Ляля, по сути, хочет заменить собою Бога, к которому люди обращают свои мольбы. Героиня «Жалости» осуждает тех, кто поклоняется изображениям святых: «Ведь вы же сами нарисовали эти иконы <...> Смотрите, я живой человек, я создана Богом; мое

¹³³ Достоевская Л. Ф. Больные девушки: Современные типы. С. 77.

¹³⁴ Там же. С. 104.

¹³⁵ Там же. С. 98.

¹³⁶ Там же. С. 102.

¹³⁷ Там же. С. 116.

¹³⁸ Там же. С. 121.

¹³⁹ Там же. С. 124.

сердце болит за вас. Отчего же не открываете вы своего горя мне и не даёте вас утешить?»¹⁴⁰ Здесь, наверное, и кроется разгадка этого образа: жалость Ляли проистекает из ее гордыни. И для автора она – несчастный человек, ломающий свою жизнь. Недаром в самом начале повести содержится комментирующее авторское высказывание, чем-то напоминающее афоризм: «Таким натурам люди не страшны – страшна идея. Раз поразив их, идея способна испортить, исковеркать всю их жизнь»¹⁴¹¹⁴². Следовательно, повесть предлагает читателю задуматься над тем, с кем же мы имеем дело: с мученицей, готовой отдать всю себя людям, или с фанатичкой, изломавшей себе жизнь.

Мы не знаем, как сложилась бы судьба героини романа «В чужом гнезде», вздумай автор написать продолжение, зато мы знаем, что произошло с самой Лопатиной. Ее облик, как уже упоминалось, запечатлела Гиппиус, относившаяся к ней в эмиграции весьма доброжелательно. Но и она не могла не отметить, что Лопатина в 1930-е годы воспринималась как «подчас нелепая, способная и жаловаться, и восхищаться, и возмущаться»¹⁴³. То, что по-своему восхищало и трогало Гиппиус, воспринималось многими как экспансивность и беспомощность, которые пожилая женщина стремилась преодолеть упорством и настырностью. Гиппиус вспоминает, что, будучи уже старой и немощной, та преодолевала версты, если требовалось достать пропитание для жителей основанной ею обители. Нет сомнений, что Екатерина Михайловна стремилась установить своего рода Царство Божие на земле.

Исходя из подробнейших описаний, деталей нюансировки, можно предположить, что роман Ельцовой – автобиографический. Вернее, опирающийся на тот опыт переживаний, который имела сама Лопатина. Но тут-то и возникают сложности и вопросы. Дело в том, что если погружение в пучины любви и даже возможное физическое сближение еще можно отчасти приписать Лопатиной (известно о влюбленности Екатерины в московского психиатра Ардалиона Токарского, которая могла прийти на середину 1880-х годов), то нервный срыв, болезнь, внутреннее ее перерождение произошли точно ближе к концу 1890-х¹⁴⁴ – к этому времени роман «В чужом гнезде» уже был опубликован. Следовательно, его можно рассмотреть не как психологический или нравоописательный, а как своего рода дидактический, психотерапевтический, поскольку болезнь в нем рассмотрена как кризис-инициация, абсолютно необходимая ступень для восхождения к духовным высотам, отрешению от житейского. Это модель поведения, которая была сначала прописана на бумаге, а потом «освоена» в реальности.

Прогностический посыл романа и определил то, что, выздоровев, Лопатина навсегда прекратила занятия литературой, полностью отдавшись религиозной деятельности. В одной из статей Е. А. Колтоновской сказано о душах, которые жаждут «интимности и слияния с людьми»¹⁴⁵, – думается, что это определение более, чем какое-либо другое, подходит к характеру Лопатиной. И оно в большой мере объясняет даже жанровую «рыхлость» ее крупного произведения: только тавтологичность, затянутость, ретардация могли дать хотя бы прибли-

¹⁴⁰ Там же. С. 123–124.

¹⁴¹ Там же. С. 88.

¹⁴² Есть соблазн предположить, что отдаленным прообразом Ляли могла послужить Софья Ковалевская, как известно, ревностно отдавшаяся идее служения науке. Несомненно, Любовь Федоровна знала о влюбленности 13-летней Софьи в ее отца, Ф. М. Достоевского, о которой та рассказывает в своих «Воспоминаниях детства».

¹⁴³ Гиппиус З. Н. Своими путями (О Е. М. Лопатиной). С. 565.

¹⁴⁴ На этот счет имеются множественные свидетельства. Во-первых, воспоминания самой Лопатиной о том, как заботлив был к ней во время ее болезни Владимир Соловьев, уже сам болеющий (о нем она оставила в эмиграции интереснейшие мемуары); во-вторых, факты, зафиксированные в письмах Бунина, который ухаживал за ней в 1897 году и которого она как претендента на ее руку отвергла. Ее фраза, что замуж можно выходить «только тогда, если за человека голову на плаху можно положить» (Двинятина Т. М. Иван Бунин: Биографический пунктир: В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2020. Т. 1. С. 95), надолго запомнилась ему. Кроме того, любопытен тот факт, что ее нервное заболевание московские сплетники связали как раз не с разрывом с Токарским (с которым она вновь сблизилась как раз во время ухаживаний Бунина), а с тем, что Бунин резко прервал их отношения, что будто бы ее и потрясло.

¹⁴⁵ Колтоновская Е. А. Женские силуэты. Статьи и воспоминания (1910–1930). М.: Common place, 2020. С. 202.

зительное представление о тех микропроцессах внутренней жизни, которые она хотела запечатлеть. Поэтому она так рьяно сопротивлялась бунинскому желанию помочь с сокращениями текста, на которых он настаивал как писатель, улавливавший движение литературы начала XX века к сжатости и лаконичности. И эта особенность текста как раз осталась недоступна близорукой мужской критике в лице Скабичевского – все содержание романа он свел к напору страсти, которому бессильно сопротивляться женское тело: «Это было чистое безумие, „наваждение“, как говорили в старину, „грех“. Но именно в этом самом безумии, в этом „грехе“ и заключалась вся поэзия страсти Зины»¹⁴⁶. «Поэзия страсти» для героини заключалась, скорее, в своеобразной гордыне, позволявшей ей мнить себя спасительницей человека с нравственным изъяном. А именно таким слыл Торжницкий, за которым закрепилась слава ловеласа и соблазнителя женщин. Ведь явное самоупоение слышится в ее словах, которые приводит Скабичевский: «...ему отдам жизнь <...> Он говорит, что все, что есть в нем святого и действительно хорошего, я разбудила в нем. За это стоит умереть, потому что только это жизнь»¹⁴⁷. Но прозрение, что роман этот не о страсти, а о наказании за «высокомерную ученую гордыню», что в нем сокрыта идея необходимости смирения «возвысившейся над всеми слабыми смертными души»¹⁴⁸ посетило и процитированного критика, и мы в этом случае не можем не порадоваться его проницательности.

Но если даже допустить, что «поэзия страсти» привлекла Лопатину как писательницу, то в своей жизни она эту область усиленно игнорировала. По крайней мере, это следует из письма Бунина к ней, в котором тот все время извиняется и отводит от себя упреки в эгоизме и плотском влечении. Вот лишь одна выдержка из письма: «В мое чувство к Вам входит, напр., и чувство страсти. <...> Я не скрываю, что <...> люблю порою Вас всю невыразимой любовью. <...> А Вы упрекнули меня и даже больше того – сказали, что у меня это чувство главное»¹⁴⁹. Так и хочется здесь произнести: «Бедный Иван Алексеевич!», ибо по отношению к нему она вела себя с тем высокомерием, которое вырабатывалось у завоевывавших самостоятельность женщин рубежа XIX–XX веков, постоянно подчеркивавших, что они выше традиционно «женских» качеств. Разве не об этом говорят следующие строки его письма: «Но пусть даже так, пусть Вы и за это считаете возможным упрекать и называть эгоистом, – ведь неправда, что только эти чувства у меня к Вам главные. Вы знаете, что я систематически подавляю их и, вероятно, подавляю, чтобы только сохранить наши отношения»?¹⁵⁰ Традиционные упреки в эгоизме и сосредоточенности на плотских желаниях – это постоянный набор претензий и упреков, которые изливались на мужскую половину человечества от новомодных эмансипе.

Надо сказать, что и Достоевская уловила этот момент как характерный для психики своей Ляли, когда указала, что та едва не упала в обморок, когда ее подруги посвятили ее в «тайны» брака, и с тех пор навсегда усвоила себе отвращение к физической близости, в мечтах представляя, что после дня нежных разговоров и даже поцелуев супруги вечером всего лишь «желали друг другу спокойной ночи и расходились по своим комнатам»¹⁵¹. И даже повзрослев, она отвергает «мысль о физическом браке», потому что она «была столь отвратительна, что она старалась не думать о ней и прогонять ее»¹⁵².

¹⁴⁶ Скабичевский А. Аскетические недуги в нашей современной передовой интеллигенции (по поводу трех женских романов). С. 833.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Там же. С. 834.

¹⁴⁹ Двигатина Т. М. Иван Бунин: Биографический пунктир: В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2020. Т. 1. С. 95.

¹⁵⁰ Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; подгот. текста и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 251.

¹⁵¹ Достоевская Л. Ф. Больные девушки: Современные типы. С. 75.

¹⁵² Там же. С. 104.

Вполне возможно, что, создавая рисунок жизни своей героини, Лопатина опиралась на любовную драму Надежды Соловьевой – старшей сестры Владимира, о которой была наслышана¹⁵³. Но это не отменяет того обстоятельства, что, обрисовав перерождение героини, она нащупала и вектор собственной жизни, то, в каком направлении двигаться дальше. Иными словами, в романе была обрисована та модель жизненного поведения, в которой нашлось место и грезам, и неврозам. Категоричность «точек над i» в системе ценностей героини и приговоре автора поставил под сомнение уже упоминавшийся Скабичевский:

В том-то именно и дело, что романисты, уверяющие нас, что герои их после испытанных ими искушений разных нечистых сил окончательно укрепились в духе правды и добра и впредь неуклонно будут шествовать по стезе добродетели, слишком уж надеются на своих героев и не принимают в соображение, что у героев остаются все те же человеческие нервы, по-прежнему подлежащие утомлению и истощению вследствие слишком усердного, однообразного и одностороннего витания в высших духовных сферах и что герои ничем не гарантированы от новых искушений и грехопадений, может быть, еще более обаятельных и обольстительных¹⁵⁴.

Но, как мы помним, Скабичевский подошел к героям Ельцовой как к заурядным и ординарным представителям рода человеческого, словно забыв, что есть натуры совсем другого рода: Гиппиус определила их как людей «не отвлеченных мыслей, а горячих чувств»¹⁵⁵, которых «не могла удовлетворить никакая личная христианская жизнь»¹⁵⁶. Так что роман Ельцовой можно рассмотреть как своего рода гимн женским неврозам, иногда благотворным: только тяжелейшая болезнь Зины помогла ей наконец «освободиться» от непреодолимой любовной тяги, которая могла длиться бесконечно, особенно потому, что предметом страсти героини был великолепный манипулятор.

Ельцова показала эту болезнь «изнутри», а Достоевская, словно подхватив эстафету, представила ее как итог своих наблюдений, рассмотрев и сниженные варианты фанатизма и экзальтации. И хотя считается, будто ее произведения были не слишком талантливы, посмеем утверждать, что она заметила нечто, сокрытое от пытливого взгляда даже знатока человеческих душ – Достоевского, и нашла особый ракурс для изучения женских характеров.

¹⁵³ В своих воспоминаниях о Вл. Соловьеве Лопатина писала: «Мы с раннего детства слышали о драме, которую пережила старшая в доме – Надя Соловьева. Красивая, привлекательная, обожавшая брата Владимира. Он тоже горячо любил ее и, как сам говорил мне, уважал. Надя была счастлива. Ждали формального объявления ее невестой красивого высокого белокурого студента с черными глазами. Соловьевы умели сильно чувствовать, и счастье совершенно преобразило ее. Это был как бы полный расцвет ее молодости, сил, красоты. Потом все разрушилось. Что-то случилось, хотя наружно и шло все по-старому. Страдала она очень долго. Один раз пришла с прогулки в детскую, смотрела странно, спрашивала что-то, чего никто понять не мог, и, что-то вспомнив, закрыла лицо руками и заплакала. <...> Мы слышали, что жених ее уехал в Петербург и написал ей оттуда, что просит его забыть, что он ее недостоин, что любит и будет любить только ее, но не в силах отказаться от предстоящей ему дороги... Скоро он женился и быстро пошел в гору, стал камергером и министром... Надя не изменила ему, отказывала всем, и в том числе друзьям любимого брата... <...> Уже рано обозначилась ее болезненность – она страдала, как и старшая сестра, периодической тоской, меланхолией» (Ельцова К. М. Сны нездешние (К двадцатипятилетию кончины Вл. С. Соловьева) // Владимир Соловьев: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология: В 2 т. СПб.: Изд-во РХГА, 2000. Т. 1. С. 463).

¹⁵⁴ Скабичевский А. Аскетические недуги в нашей современной передовой интеллигенции (по поводу трех женских романов). С. 834.

¹⁵⁵ Гиппиус З. Н. Своими путями (О Е. М. Лопатиной). С. 563–564.

¹⁵⁶ Там же. С. 566.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.