

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 3. С. 269–277

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 3, pp. 269–277

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-3-269-277>

EDN: CZCUZU

Научная статья

УДК 821.161.1.09+929

«Новая женщина» или «сверхженщина»? Проект Серебряного века

М. В. Михайлова , А. В. Назарова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

Михайлова Мария Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, mary1701@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

Назарова Анастасия Викторовна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, raznastas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3579-861X>

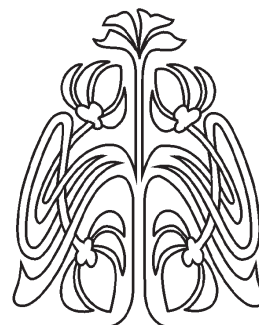
Аннотация. В статье проанализированы художественные тексты и критические выступления женщин и мужчин-литераторов рубежа XIX – начала XX вв., в которых наиболее ярко и оригинально разработаны гендерные ролевые модели – «новая женщина» и «сверхженщина». Обе модели женственности отразили ломку привычного гендерного порядка и формирование новой системы ценностей, в том числе в самой литературе. Связанный с названными типами комплекс феминистских идей интересовал не только представителей «высокой» словесности. На проблему женской эмансипации также откликнулись создатели продукции для массового читателя, которая впитала в себя и реалистические традиции, и открытия модернизма. Модель «сверхженщины» с опорой на ницшеанское видение попытались представить Н. М. Минский в пьесе «Альма» и В. Я. Брюсов в «Последних страницах из дневника женщины». Поле деятельности для «новой женщины» наметили Е. А. Нагродская и А. А. Вербицкая в романах «Гнев Диониса» и «Ключи счастья». Тем не менее во всех этих произведениях героини терпели крах, так как или становились преступницами, или вставали перед неразрешимой проблемой: осуществление репродуктивной функции или творческая самореализация. Альма теряла силы в борьбе за личную свободу, брюсовская Натали становилась убийцей, Татьяна Нагродской возвращалась под семейный кров, Маня Вербицкой, добившись высот в искусстве балета, все же кончала с собой. И только М. Горький предложил «решение» вопроса в романе «Мать». Сделав свою героиню возрастной женщиной, он вывел ее из детородного возраста. Таким образом, она смогла стать матерью всех обездоленных, борцом за свободу. Так пролетарский писатель наметил пути вызволения женщин из тенет гендерного неравенства. Ниловну действительно можно считать «новой женщиной». И этот утопический проект оказалось возможным реализовать в советское время, проигнорировав реальные проблемы гендерных противоречий.

Ключевые слова: «новая женщина», «сверхженщина», Серебряный век, массовая литература, бестселлер, женское творчество, материнство, Ницше, марксистский феминизм

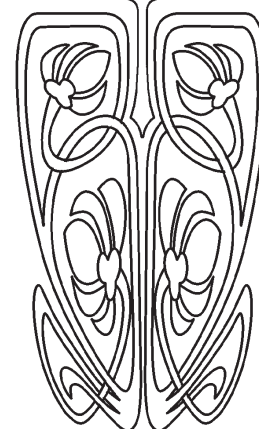
Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 19-78-10100).

Для цитирования: Михайлова М. В., Назарова А. В. «Новая женщина» или «сверхженщина»? Проект Серебряного века // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 3. С. 269–277. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-3-269-277>, EDN: CZCUZU

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)



**НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ**





Article

A “new woman” or a “superwoman”? A Silver Age project

M. V. Mikhailova , A. V. Nazarova

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia

Maria V. Mikhailova, mary1701@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

Anastasia V. Nazarova, raznastas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3579-861X>

Abstract. The article analyzes literary texts and critical speeches of women and men-writers of the turn of the 19th – early 20th centuries, where the gender role models of the “new woman” and “superwoman” received the most vivid and original embodiment. Both models of femininity reflected the breaking of the usual gender order and the formation of a new system of values, in literature itself as well. The complex of feminist ideas associated with these types of models interested not only representatives of “high” literature. The creators of products for the mass reader, which absorbed both realistic traditions and the discoveries of modernism, also responded to the problem of women’s emancipation. N. M. Minsky in the play *Alma* and V. Bryusov in *The Last Pages from the Diary of a Woman* tried to present the model of the “superwoman” based on the Nietzschean vision. The field of activity for the “new woman” was outlined by E. A. Nagrodskaya and A. A. Verbitskaya in the novels *The Wrath of Dionysus* and *The Keys of Happiness*. Nevertheless, in all these works, the heroines failed, because they either became criminals, or faced an insuperable problem: actualizing the reproductive function or creative self-realization. Alma lost strength in the struggle for personal freedom, Bryusov’s Natalie became a murderer, Nagrodskaya’s Tatiana returned to the family shelter, Verbitskaya’s Manya, having achieved success in the art of ballet, committed suicide. And only M. Gorky in the novel *Mother* offered a solution: he put his Nilovna past the childbearing age and made her a freedom fighter for others. Thus, he managed to outline ways to rescue women from the snares of gender inequality. Nilovna can really be considered a “new woman”. And this utopian project turned out to be possible to implement in Soviet times by ignoring the real issues of gender controversies.

Keywords: “new woman”, “superwoman”, Silver Age, mass literature, bestseller, women’s creativity, motherhood, Nietzsche, Marxist feminism

Acknowledgements: This work was supported by the Russian Science Foundation (project No. 19-78-10100).

For citation: Mikhailova M. V., Nazarova A. V. A “new woman” or a “superwoman”? A Silver Age project. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 3, pp. 269–277 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-3-269-277>, EDN: CZCUZU

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В 1860-х гг. наравне с идеей построения «нового человека» начала формироваться особая социальная конструкция «новой женщины» [1]. Будучи мужчинами, «новые люди» обладали многими привилегиями, которых были лишены их современницы, что понимали и сами радикалы-шестидесятники. Именно по этой причине им казалось, что в «настоящих условиях» именно женщина «всего легче способна сделаться “новым человеком”»: в отличие от нее представители сильного пола нуждаются в освобождении «не столь остро» [1, с. 45], а значит, не способны быстро отказаться от предрассудков и привычных норм поведения. Тем самым в «нулевом» социальном положении женщины носители прогрессивных идей видели «благодатную почву для антропологических экспериментов» и стремились раскрепостить ее «самым энергичным образом» [1, с. 45]. В результате в отечественной литературе появилась целая галерея «новых женщин». В произведениях И. С. Тургенева («Накануне», «Новь»), Н. С. Лескова («Некуда», «На ножах»), И. А. Гончарова («Обломов», «Обрыв»), в книгах писателей демократического направления – Н. Г. Чернышевского, В. А. Слепцова, И. А. Кушневского, а также в антинигилистических романах А. Ф. Писемского, В. В. Крестовского, В. П. Ключникова и других авторов можно обнаружить образ «женщины не только с

пробудившимся сознанием, но и со стремлением отстоять свободу собственной личности и выразить себя в активной деятельности» [2, с. 3].

Очередной виток популярности типа «новой женщины» пришелся на рубеж XIX–XX вв.: ее фигура появляется в художественных текстах, принадлежащих перу как реалистов (М. Горький, А. И. Куприн и др.), так и представителей модернистского течения (З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов и др.). В то же время стоит отметить, что в числе авторов, осмысливших в этот период новую модель женственности, оказались не только художники слова, которых в современной науке о литературе принято относить к ее «высокому» пласту, но и создатели продукции для массового читателя (А. А. Вербицкая, Е. А. Нагродская и др.). Думается, этот факт свидетельствует о том, что в начавших стремительно меняться общественно-экономических и культурных условиях героиня, которая решила изменить свою судьбу, освобождаясь из-под власти социальных и моральных законов, давала ответ на главный вопрос, вставший перед большинством современниц в новую историческую эпоху: как соотносить выполнение природного предназначения и участие в социальной жизни? Иными словами, как выполнять обязанности жены и матери и при этом состояться в профессии?



Вместе с тем распространение идей эмансипации и возрастающая популярность философии Ф. Ницше привели к появлению в литературе Серебряного века еще одной ролевой модели – «сверхженщины». И хотя Ницше не предполагал соперницы для своего «сверхчеловека», такое неминуемо должно было произойти, если следовать исторической логике. Как и «новая женщина», «сверхженщина» также отвергала существующий общественный порядок распределения гендерных ролей, следовала непривычным для большинства правилам поведения, отрицала утвердившиеся морально-этические установки. Она отстаивала «самостоятельность, бунтарство», противостояние «стереотипам и ожиданиям женской роли в семье и обществе, особенно в области сексуальности» [3, с. 56]. Но если в представлении читательской аудитории главными характеристиками «новой женщины» были следование высокому идеалу общечеловеческой любви и служение делу освобождения угнетенных, то «сверхженщина» на первое место выдвигала принципиально иные ценности: культ красоты, самообожествление, идею абсолютной свободы, в том числе свободы от романтических чувств и «от любви к детям» [4, с. 87]. Однако в реальности все же больше дискутировали о месте «новой женщины» в социуме, раскованной, освобождающейся от принуждений патриархатного общества, активно включающейся в общественную деятельность.

К программным заявлениям русского феминизма можно отнести эстетическое обоснование сферы деятельности «новой женщины», которое предприняла Л. Д. Зиновьева-Аннибал, написавшая об этом в рецензии на роман Жоржет Леблан, элегантно обошедшая острые углы. Она призвала женщин любить свой пол, обожествлять свою красоту и творить добро. В унисон с французской писательницей она заявила: «...мечтаю о женщине, образом своим и мыслью воплотившей наибольшую меру возможной красоты и совокупившей свою силу с моей силой, чтобы вместе служить одинаковым идеям» [5, с. 61]. Итак, красота составляет условие идейного объединения женщин, которое повлечет за собой раскрытие «доброй красоты всех вещей» [5, с. 61].

Впрямую об оттеснении материнства как главной обязанности женщин на второй план заговорила марксистка Александра Коллонтай. Причем сделала это, опираясь на литературный материал – роман Е. А. Нагродской «Гнев Диониса» (1910), пользовавшийся в обществе колоссальным успехом (он выдержал за 7 лет больше 10 изданий). Другие критики в большинстве сво-

ем сосредоточились на том, как автор восприняла и интерпретировала теорию Отто Вейнингера о женских и мужских компонентах в личности человека. Коллонтай же предпочла обсудить финал романа, который прочла как капитуляцию женщины перед трудностями самореализации. В нем она увидела авторскую «клевету» на «свою Таню», которая на протяжении текста произведения неизменно являла себя «смелой, цельной» личностью [6, с. 13]. Ее вывод был однозначен: если автор хотела показать «новую женщину», ей следовало отбросить притязания мужчин (мужа и любовника) на обладание ее душой и телом, забрать ребенка и отправиться в неизвестность будущего, созидая и совершенствуя свою личность. Правда, Коллонтай не конкретизировала, как и на какие деньги будет Тата содержать ребенка, как ей удастся выкраивать время для занятий живописью. Главное было произнести заветное: новая женщина должна ощущать себя свободной и действовать, преследуя цель самореализации в профессиональной сфере. Тогда она станет полноценной личностью, реализовав заложенные в ней таланты. Заметим, что Коллонтай исключала из сферы самореализации любовное чувство. О любви не шла речь. Это потом, позже, она отведет любви подобающее ей, весьма незначительное место: возникнет версия «любви пчел трудовых», которая есть «лишь одна из сторон» жизни подлинно «новой женщины», где «много других смыслов» [7, с. 89].

В то же время в произведениях некоторых современниц Коллонтай отчетливо звучало предостережение об опасности для «новой женщины» утраты способности глубоко и самозабвенно любить, заботиться о близких. В полном отказе от традиционной роли они видели угрозу перерождения женщины в едва ли не бесполое существо, лишенное своей уникальной феминной, а по сути, собственно человеческой природы. Наиболее яркой и наглядной иллюстрацией возможных последствий этого процесса стало творчество Н. А. Лухмановой, которая в прозе, драматургии и публицистике неоднократно обращалась к проблеме эмансипации, «освещающей проблемы различных социальных слоев» [8, с. 134]. И хотя писательница была убеждена в необходимости активного вовлечения женщин в общественную жизнь, достойной оплаты их труда, изменения подходов к воспитанию и образованию девочек и девушек, семья всегда оставалась для нее незыблемой ценностью, что позволяет охарактеризовать ее взгляды, сколь бы парадоксально ни звучало это определение, как «охранительный феминизм».



На формирование позиции Лухмановой в немалой степени повлияли непростые личные обстоятельства: все ее попытки построить семью окончились неудачей, а наиболее тяжелые воспоминания писательницы были связаны с первым браком, когда она, рано оставшаяся сиротой, усилиями предприимчивых родственников была выдана замуж за человека гораздо старше себя [9, с. 338]. По этой причине в своем творчестве Лухманова не раз затрагивала тему неравных браков, которые называла «легальным убийством», а одним из центральных образов в ее произведениях стал образ «девочки-жены», насильно выданной замуж и осознавшей всю трагичность своего положения [9, с. 338]. Тем самым писательница стремилась не только осмыслить собственный опыт, но и вскрыть подлинную сущность такого рода союзов, что помогло бы избежать ловушки несчастливого брака многим ее современникам.

Лухманова была убеждена, что главной причиной, по которой молодая женщина часто оказывается жертвой возрастного мезальянса, является потребительское отношение к браку в современном обществе. В основе такого положения вещей она видела укоренившийся гендерный порядок, в результате которого женская красота и юность превратились в товар, а их обладательница, находясь в условиях экономической и социальной зависимости, вынуждена фактически продавать себя или быть проданной родней тому, кто предложит за ее физические достоинства самую высокую цену. Таким образом, в творчестве писательницы брак по расчету отождествлялся едва ли не с легализованной проституцией, что, по ее мнению, закономерно вело к разрушению самого института семьи. Но не только женщины, но и мужчины виделись Лухмановой жертвами установившегося порядка. Они нередко попадали в сети авантюристок и «ложных детей» (т. е. тех, кто изображает молодость и невинность). А это грозило неизбежным разорением обманутого «покровителя», а подчас и его гибелью. Так, в произведениях Лухмановой возник новый тип, который она назвала «женщина-андрожин» (т. е. андрогин) [9, с. 339]. Вот в него-то и переродилась «девочка-жена», используя все преимущества возрастной инфантильности.

Этот тип появляется в прозе и публицистике писательницы («В плену страстей», 1896; «Андрожин», 1904; «Стильная женщина», 1904). А в одноактной пьесе «Новая женщина» (1902) вокруг него разворачивается сюжетная коллизия. На первый взгляд, в основе конфликта лежит традиционное противостояние свекрови и невестки. Мать мужа Настасья Андреевна

недолюбливает его жену Евгению Павловну. Но причина ее неприязни кроется отнюдь не в борьбе за главенство в доме или в материнской ревности. Свекровь смущают легкомыслие невестки, ее безудержные траты на наряды, любовь к удовольствиям и нежелание иметь детей, т. е. отсутствие у той «сознания своего положения замужней женщины» [10, с. 353]. Настасья Андреевна пытается вразумить сына (а заодно и своего мужа, также потакающего капризам молодой женщины), который не может отказать жене в ее бесконечных просьбах, но в этом столкновении безоговорочную победу одерживает Евгения Павловна. Она с легкостью разбивает все доводы Настасьи Андреевны единственным аргументом: нормы поведения женщин прошлого безнадежно устарели. Если ее предшественницы «были страшно добродетельны» и целиком посвящали себя мужу и детям, то представительница нового поколения открыто заявляет: «...мы хотим только жить и наслаждаться жизнью. Мы ненавидим слезы, <...> ненавидим драмы, <...> не молим у судьбы детей – без них удобнее», а «из своих мужей делаем себе веселых и милых товарищей» [10, с. 355–356]. Однако обе позиции в трактовке автора представляются в равной мере уязвимыми. Если свекровь чрезмерно идеализирует былые времена, то юная жена демонстрирует «холодную расчетливость» [9, с. 339]. И хотя мужчины семейства Зиновьевых считают Евгению Павловну ребенком, в действительности они поменялись с ней ролями. Именно героиня с легкостью манипулирует мужем, свекром, а также поклонником, с помощью комплиментов и небольших «спектаклей» заставляя их поступать так, как нужно ей: «Надо так мало женщине умной, чтобы получить так много от мужчин» [10, с. 343], – со смехом говорит она.

При этом мужчины в качестве объектов романтических притязаний совершенно не интересуют Евгению Павловну. Героиня жаждет не любви, а мужского восхищения, она отвергает кокетство и адюльтер, т. е. остается добродетельной, что и вызывает у мужа, выступающего в пьесе в качестве резонера, «безумную страсть» [10, с. 356]. Сама же при этом всегда остается «холодной». Евгения Павловна ищет не любовных утех, а успеха, хочет быть покорительницей сердец, примеряет на себя роль, которая обычно отводится в обществе мужчинам. Она, по собственным словам, желает «всем нравиться», чтобы «меня любили все окружающие меня, чтобы <...> в моем присутствии забывали всех женщин» [10, с. 355]. Тем самым героиня фактически вступает на мужскую территорию и сознательно следует



мужской модели поведения, искусно пользуясь личиной женственности. Муж прекрасно понимает суть ее характера: «она кажется хрупкой, как игрушка, и у нее железная сила воли во всем, она обожает тряпки, наряды и в то же время в хозяйстве знает цену последнего гроша» [10, с. 356]. То есть ей оказываются присущи такие традиционно приписываемые мужчинам качества, как напористость, решительность, рациональность и даже жесткость, что можно рассматривать как своего рода «мутацию» женской природы (намеком на это служат и слова свекрови о самообожании [10, с. 355]).

В результате «мужской стиль» поведения накладывает отпечаток не только на поступки и склад личности Евгении Павловны, но и на ее внешность. Героиню нельзя назвать мужеподобной, однако в описании ее облика не раз подчеркивается худоба: она «стройна, тонка, очень “декадентна”» [10, с. 341], носит узкое, сильно декольтированное платье [10, с. 342], которое открывает спину, где «виден каждый позвоночек» [10, с. 344]. Евгения Павловна напоминает скорее подростка, нежели сформировавшуюся и готовую к материнству женщину. Таким образом, Лухманова подчеркнула не только желание героини следовать последней моде, но и отсутствие у нее как внешней, так и внутренней мягкости, т. е. душевного тепла, нежности и сострадания, которые исконно ассоциируются в сознании социума с женской природой. По той же причине эта милая особа равнодушна не только к роли матери и хранительницы очага, но и женскому труду. Например, во время примерки она мнет шляпы, которые принесла модистка, не задумываясь о том, что стоимость испорченных вещей будет вычтена из без того скудного жалования работницы, а горничную, по собственному признанию, «никогда не считала выше комнатной собачки» [10, с. 347]. Лухманова осуждает столь презрительное отношение героини к другим женщинам, однако она убеждена, что ответственность за подобный взгляд современных ей представительниц слабого пола на мир и их стремление к реализации лишь в сфере наслаждений, а не трудовой деятельности или семейной жизни, лежит прежде всего на мужчинах. Недаром муж Евгении Павловны в разговоре с матерью признается: «...такой мы, мужчины, ее сделали, она не годится быть матерью, она не может быть женой в высоком смысле», но тут же добавляет: «она пара мне, мне с ней спокойно, легко, весело» [10, с. 356].

По мысли автора пьесы, чтобы выжить, женщина вынуждена приспособливаться к

миру мужчин, в результате чего она учится обманывать, удовлетворяя потребности мужской половины человечества и делая вид, что это нравится и ей. Постоянное же лицедейство и погоня за материальными благами незаметно, но необратимо искажают женское начало, так как копирование мужской модели поведения неизбежно оборачивается «появлением подобных хищных типов» [9, с. 340]. По мнению Лухмановой, подобный «зигзаг» меняет цели эмансипации: вместо освобождения женщина попадает в новую кабалу навязываемых стереотипов. Евгения Павловна и оказывается тем бесполом «андрожином», который не приспособлен ни к какой плодотворной функции. Вот почему в названии пьесы – «Новая женщина» – слышится горькая ирония автора.

Однако для многих писательниц, которые, как и Коллонтай, не соглашались с утверждением, что интересы женщин ограничиваются любовной сферой, стало задачей изображение женщины, способной ощутить полноценное существование, только освободившись от любовного чувства. В этом плане новаторской можно счесть повесть Веры Рудич «Ступени» (1913), где восхождение женщины на вершины человеческой индивидуальности соответствует постепенному отказу от любовных отношений. Лидия становится «новой» женщиной, когда преодолевает желание любить и быть любимой. И последней «ступенью» для героини оказывается возможность реализации именно в творчестве. Причем творческий процесс подменяет сексуальное наслаждение и четко ассоциируется с оргазмом: нечто «неведомо откуда встает в мозгу и таким вихрем клубится там, что подымает с места: встаешь и ходишь по комнате с невидящими глазами, с остановившейся улыбкой, вся напряженная до боли» [11, с. 71]. А «потом яркий миг, когда напряжение выливается в творческом порыве. И потом на время та же усталость и какое-то холодное, иногда неприязненное даже отчуждение от того, что за минуту заслоняло весь свет» [11, с. 73–74]. Причем качество создаваемых текстов оказывается принципиально неважным, однако этот значимый для Рудич момент остался незамеченным современниками. Можно предположить, что тем самым писательница намеренно выводила женские творения из поля эстетической оценки, носителями которой всегда выступали мужчины, и выдвигала на первый план именно «неистощимую потребность» женщин в творчестве, способную как ничто иное подарить им «немыслимое ощущение счастья» [12, с. 227].



Как видим, этот тип совершенно не укладывается в ту градацию, которую вслед за Ю. М. Лотманом воспроизводят современные исследователи: любящая женщина со свойственными ей покладистостью, сострадательностью и признанием главенства мужчины в их союзе; героический тип, обладающий «выраженными лидерскими качествами», стремящийся к проявлению себя в публичном пространстве; «демонический характер, смело разрушающий все условности созданного мужчинами мира» [13, с. 52; 14, с. 107]. Совершенно очевидно, что это ни то, ни другое, ни третье, а нечто совершенно новаторское.

Еще более радикальным выглядит проект, предложенный нелепой Надеждой Санжарь, над желанием которой реализоваться в рождении «нового человека», зачатого от мужчины-гения, как известно, потешались все представители мужского культурного сообщества Петербурга. Сакраментальный вопрос, заданный Блоком Иванову: «Дан ли зародыш. Не скупитесь» [15, с. 373], – казалось, уничтожал всю выстроенную ею конструкцию. Однако все было не столь однозначно: Санжарь не отказывалась от биологического функционирования женского организма. Напротив, именно свое тело она видела как некий исходный материал для сотворения принципиально нового существа. В подобном взгляде нельзя не увидеть подспудной ассоциации себя с Богородицей, о чем также свидетельствует и разрешение самой «конфликтной» сцены в ее «Книге о человеке» (1916), когда, поняв, что для зачатия избранник не подходит, она переворачивает ситуацию, делая потенциального любовника своим ребенком. Он «робко» расстегивает ей блузку, «благочестиво» целует грудь, прикладывается к ней, «как верующие прикладываются к иконе»: «Мамочка, прости меня, дурака, Христа ради!» [16, с. 156]. И, воскресая, он шепчет: «Да, да, мамочка! Я понял, ты не женщина, ты сверхъестественное существо, ты что-то такое, чего еще на свете не было» [16, с. 155]. Произошедшее позволяет ей удовлетворенно констатировать: «И так добытых, так переделанных сыновей у меня уже есть немало» [16, с. 156]. Перед ней находился уже не «грубый властелин», каким был мужчина прежде, а «дитя, дитя, мною рожденное» [16, с. 156]. Следовательно, она становится не «новой женщиной», но тем существом, которое можно, наверное, назвать и «сверхженщиной» (если убрать из слова негативную ницшеанскую коннотацию), которое способно одаривать мир «новыми людьми». Все это выглядит довольно кощунственно и провокационно по отношению

к традиционным религиозным ценностям, но Санжарь намеренно идет до конца. Позднее она воспримет свое тело уже как ««станок», как верстак, как двигатель» [17], способный порождать «духовных детей», т. е. книги. И название знаменитого романа Виктора Маргерита «Твое тело принадлежит тебе» (1927) как нельзя более применимо к жизненной практике Санжарь.

Надо заметить, что отказ от индивидуального материнства и замена его «коллективным», в результате чего ребенок оказывается «общественным достоянием, своего рода “сыном полка”», становится характерным признаком «новой женщины» уже советского образца [18, с. 155]. Недаром можно говорить о появлении столь большого количества учительниц в произведениях писателей 1920–1930 гг. Например, «Галина» (1918) А. С. Серафимовича, Ксения в «Одеяле из лоскутьев» (1934) Любови Копыловой, прошедшая искусы и соблазны Серебряного века, отринувшая его красоты, но воспринявшая его духовное начало.

Еще более интересным представляется вопрос о генезисе образа «сверхженщины», тем более что Санжарь и себя устами собеседника, как уже упоминалось, характеризовала как «сверхъестественное существо» [16, с. 155]. Является ли он вариацией одного из вышеназванных типов или представляет собой самостоятельную и принципиально новую для русской литературы модель героини? В «сверхженщине» можно обнаружить отзвуки «демонического» и «героического» типов. Так, в большинстве случаев отказ от традиционных ценностей и гендерной роли приводит представительниц «демоническо-рокового типа» к трагическому итогу жизни: самоубийству или убийству, которое совершает мужчина, планомерно доведенный до этого шага ее происками и интригами [14, с. 108].

Яркий пример подобного «возмездия» можно обнаружить в принадлежащем перу Е. А. Нагродской сценарии «художественной кинодрамы» «Ведьма» (1916). В финальной сцене один из обманутых авантюристкой, выдававшей себя за актрису, выступавшую под экзотическим именем Нея Рей, мужчин заманивает ее на уединенную дачу и, привязав к колонне, поджигает. Его поступок объясняется постепенным умопомешательством, виновницей которого является героиня, поссорившая его «с большой выгодой для себя» с двумя друзьями, погубив заодно и их [19, с. 280]. Однако такое завершение «кинодрамы» свидетельствует о понимании ее автором задач массового искусства, играющего «на низменных потребностях толпы (жажда



впечатлений, наслаждение от страданий, кроважидность») [19, с. 281], но обеспечивающих им сверхпопулярность у аудитории, и сознательном балансировании на грани между идейностью и популярностью.

Тем не менее, бесовство «демонических женщин» порой позволяет им удачно миновать все западни, как это делает брюсовская Natali из его повести «Последние страницы из дневника женщины», провоцируя убийства и самоубийства окружающих ее мужчин, но сама успешно избегающая расставленных ловушек. И такое поведение «коварной искусительницы», ее стремление к свободе и осуществлению собственных целей, за которым видится попытка «бороться с мужчинами на их поле и в их мире», представляется «неженским» и осуждается обществом [14, с. 109], о чем заявила Е. А. Колтоновская, увидевшая в Natali «отпечаток» индивидуальности самого Брюсова. На мужской территории действует и героическая женщина (к этому типу относятся так называемые «пифагоры в юбках» и «горячие сердца»), которая, как правило, преодолевает «какие-либо трудности, препятствия» [13, с. 55], связанные с желанием творческого, научного или общественного самоосуществления. Но в отличие от демонической женщины последняя не стремится использовать мужской пол в корыстных целях, скорее, она просто отказывается вступать с ним в какие-либо отношения. Но нередко ею движет альтруизм и человеколюбие, поэтому в общественном сознании деятельность женщины героического типа могла вызывать и одобрение. Так, на рубеже XIX–XX вв. героические женщины, хотя уже и выступили как террористки, но при этом не подверглись остракизму (ср. Маруся из «Рассказа о семи повешенных» Л. Н. Андреева).

Какие же дополнительные коннотации включил в себя образ «сверхженщины» и что обьявлялось обязательным условием счастья для нее? А главное – каков мог быть итог ее жизненного существования в глазах писателей и, что немаловажно, писательниц начала XX в., число которых стремительно увеличилось в эту эпоху? Ответ на этот вопрос попыталась дать А. А. Вербицкая в романе «Ключи счастья» (1909–1913), ставшем одним из бестселлеров начала XX столетия. В основе произведения история превращения бедной воспитанницы женского института Мани Ельцовой, обреченной на незавидную судьбу гувернантки, во всемирно известную балерину-босоножку и рассказ о ее любовных увлечениях, которые тоже способствуют формированию новой модели существо-

вания. Но мелодраматический сюжет, в основу которого лег «миф о Золушке» [20, с. 70], был нужен Вербицкой, чтобы проследить духовную эволюцию героини, чьей главной целью является абсолютная свобода, в том числе и в сфере женско-мужских взаимоотношений. Запечатлевая этапы преобразования души Мани, каждый из которых отмечен встречей с «принцем» (Яном Сицким – князем, революционером и проповедником новой морали; Николаем Нелидовым – аристократом-помещиком и черносотенцем, Марком Штейнбахом – бароном и миллионером), писательница демонстрирует, как отказ от прежней женской роли грозит претендентке на статус сверхженщины, заводит Маню в тупик. И все оборачивается жизненным крахом, поскольку Маня не может ощутить гармонической слаженности образующих ее личность ипостасей. Надо при этом напомнить, что Маня является и матерью, и ее совсем не тяготят материнские обязанности. Будучи богатой, она вполне может не в ущерб роли матери заниматься творчеством. Но героиня постоянно мучается чувством необъяснимой неудовлетворенности и внутренней пустоты: «Я узнала радость творчества, радость борьбы и победы. Я добилась независимости и богатства. И Боже мой! До чего я бедна и жалка сейчас! Все мои сокровища оказались простыми булыжниками» [21]. Маня лишена внутренней цельности. И это, может быть, главное открытие Вербицкой, выводящей на поверхность конфликт природного и общественного в жизни женщины.

Причина личностного фиаско Мани, на первый взгляд, может быть объяснена жанровой спецификой «Ключей счастья», детерминированной «принципом серийности» [22, с. 102]. Дробление текста на части (роман, как известно, создавался в течение пяти лет) остро ставит вопрос целостности произведения, поэтому изображаемая картина мира должна оставаться незабываемой. То же касается и характеров персонажей, которые также являются константами в созданном автором художественном «универсуме». Но герои в итоге оказываются лишены личностного роста, так как это условие позволяет читателю оставаться в «зоне психологического комфорта» и, следовательно, сохранять интерес к произведению [22, с. 102–103]. Меняются только обстоятельства, усложняется событийный ряд. Однако все же героиня Вербицкой изменяется. Она как бы примеряет на себя различные роли, которые в совокупности и должны сделать ее «сверхженщиной». Но это-то желание и обуславливает трагический финал жизни Мани. Она убеждается, что полнота переживаний бы-



тия, основанная на отказе от всех социальных и межчеловеческих связей, иллюзорна, поскольку ведет, по сути, к полной утрате человечности, вот почему «нищанка», легко переступающая через чужие жизни, отказавшаяся от любви как главного человеческого чувства, остается лишь теоретической фантазией автора «Ключей счастья», вынесшей приговор «сверхженщине». В итоге феминизм Вербицкой оказывается мнимым: она возвращается к давней установке: главное содержание жизни женщины заключается в любви.

Предшественницей Мани можно считать Александру, или Альму, как ее называют близкие, появившуюся в «трагедии из современной жизни» Н. М. Минского «Альма» (1900). Альма последовательно «убивает» в себе все жизненные инстинкты, отказываясь от любимого человека и ребенка, а затем уходя из дома в приют для прокаженных (отзвуки ибсеновской «Норы» довольно ощутимы в этой пьесе). Этим она стремится доказать свою принадлежность к новому человеческому типу и одновременно изменить окружающих ее людей, помочь им избавиться от всех привязанностей и таким образом обрести абсолютную свободу. Однако цель Альмы оказывается неосуществимой, ведь, разорвав связь с миром, отказавшись от привязанности к жизни и людям, героиня оказывается отрезана от живых людей, хотя и жаждет помогать им. Чаемая ею безграничная индивидуальная свобода в осуществлении желаний наперекор принятым установкам оборачивается своеволием, выглядит как самолюбование и в итоге приводит к небытию. И хотя подруга Альмы Софья перед смертью той клянется продолжить ее начинания, можно усомниться в успехе этого намерения, ведь выступающая своеобразным двойником героини, она в духовном плане очевидно слабее нее. Любовь к мужу она заменяет преданностью Альме и, узнав, что та заразилась проказой, из жалости дает ей яд, т. е. так и не может избавиться от «слишком человеческой» («низменной», по убеждению Альмы) части своей натуры и приблизиться к сверхчеловеческому идеалу. В результате читатель приходил к заключению, что сверхженщине нет места в реальной действительности, поскольку ее устремления входят в противоречие с самой жизнью, вот почему она обречена на гибель. Чтобы ею стать, она должна убить в себе все «женское».

Как представляется, подобный неутешительный для сверхженщины (а часто и «новой женщины») вывод свидетельствует в немалой степени о том, что большинству авторов (неважно – мужчин или женщин), пытавшихся скон-

струировать этот тип в своих произведениях, так и не удалось выйти за рамки традиционной культурной парадигмы, в которой представительница слабого пола отождествляется «исключительно с телом и его функциями – детородными и сексуальными» [23, с. 179], даже если происходила подмена биологического – духовным. То есть разговор так или иначе сводился к любви.

Неожиданное решение предложил М. Горький, который в романе «Мать» (1906), выведя свою Ниловну из детородного возраста, сумел дать ей поле деятельности для подлинного воскресения и раскрепощения. Таким образом, борцом за свободу становилась женщина, уже не мучающаяся «раздвоением». Перед Ниловной не стоит выбор: рожать или отдаться борьбе. Она свободно выбирает второе, исполнив в прошлом свой долг. Это можно считать своеобразной уловкой, которую позволил себе мастер, спасовав перед неразрешимостью гендерных проблем. Но в то же время выбор этой героини раскрывает и суть горьковского понимания материнства, в котором писатель видел не только бескорыстную любовь и абсолютное всепрощение, но прежде всего предельную активность и нравственное соучастие, и с этой точки зрения Ниловну действительно можно считать «новой женщиной». Немаловажно и то, что предложенный Горьким утопический проект оказался реализуем в советское время, когда функция материнства перестала предусматривать погружение в хозяйственно-бытовые вопросы и ограничивалась рождением новых членов социалистического общества, которое «берет на себя организацию воспитания, здравоохранения и обучения, тогда как женщина в первую очередь остается равноценным членом трудового общества и коллектива» [24, с. 22]. Правда, здесь игнорировались именно материнские чувства, не обсуждалось, как это скажется на психологии ребенка. Вот почему, например, звучащий в ряде рассказов современника Горького Н. Н. Никандрова мотив «отчуждения» детей от матери, неспособной выполнять свои обязанности, получает отчетливо негативный оттенок, намекая читателю, что состоявшийся в реальности «разрыв связи мать/ребенок» [18, с. 155] в будущем грозит социуму большими бедами. Однако подступы к осуществлению этого проекта были намечены еще в Серебряном веке.

Список литературы

1. Гончарова О. М. Русская женщина 1860-х в «зеркале» идей и литературы // Культура и текст. 2012. № 1. С. 44–53.



2. Иванова Т. Н. «Новый» тип русской женщины в изображении И. С. Тургенева и Н. С. Лескова: Романы «Накануне» и «Некуда»: дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2001. 205 с.
3. Экконен К. Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 393 с.
4. Андрейчук К. Р. Русский ибсенизм и «женский вопрос»: героини Х. Ибсена в критической и литературной рецепции Н. М. Минского и Д. С. Мережковского // Сибирский филологический журнал. 2022. № 2. 80–93. <https://doi.org/10.17223/18137083/79/6>
5. Аннибал Л. Georgette Leblanc. La choix de la vie // Весы. 1904. № 8. С. 60–62.
6. Коллонтай А. В. Новая женщина // Коллонтай А. В. Новая мораль и рабочий класс. М.: Всерос. центр. испол. ком. сов. р. к. и к. д., 1918. С. 3–35.
7. Айвазова С. Г. Свобода и равенство советских женщин // Айвазова С. Г. Русские женщины в лабиринте равноправия (Очерки политической теории и истории. Документальные материалы). М.: РИК Русанова, 1998. С. 66–99.
8. Левицкая Т. В. «Женский вопрос» в освещении Н. А. Лухмановой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 3. С. 133–142.
9. Левицкая Т. В. Чего хочет «новая женщина»? // Писатели и критики первой половины XX века: предшественники, последователи (незабытые и забытые имена) / под ред. Л. А. Колобаевой, С. И. Кормилова, А. В. Назаровой, сост. А. В. Назарова. М.: Common Place, 2021. С. 337–340.
10. Лухманова Н. А. Новая женщина // Писатели и критики первой половины XX века: предшественники, последователи (незабытые и забытые имена) / под ред. Л. А. Колобаевой, С. И. Кормилова, А. В. Назаровой, сост. А. В. Назарова. М.: Common Place, 2021. С. 341–358.
11. Рудич В. И. Ступени. СПб.: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1913. 79 с.
12. Михайлова М. В. Эротическая доминанта в прозе русских писательниц Серебряного века // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: эпоха модернизма: сб. ст. / под ред. Д. Г. Иоффе. М.: Ладомир, 2008. С. 221–240.
13. Кардапольцева В. Н. Женские лики России. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. 158 с.
14. Потехина Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина-вамп // XX юбилейные Царскосельские чтения: материалы Междунар. науч. конф., 20–21 апреля 2016 г.: в 3 т. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2016. Т. 1. С. 106–111.
15. Блок А. А. Письма к Вяч. Иванову (1907–1916) // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту: [б. и.], 1972. С. 373–384.
16. Санжарь Н. Д. Книга о человеке: Первая. М.: Типолит. «Т. д. И. Ефимов, Н. Желудкова и К°», 1916. 188 с.
17. Санжарь Н. Д. Письмо А. К. Гастеву // РГБ. Ф. 266. Карт. 7. № 37. Л. 5. б/д.
18. Михайлова М. В. Материнство в рабочей среде (по произведениям Ник. Никандрова) // Материнство и отцовство сквозь призму времени и культур. Материалы Девятой международной научной конференции РАИЖИ и ИЭА РАН, 13–16 октября 2016, г. Смоленск: в 2 т. / отв. ред. Н. Л. Пушкарева, Н. А. Мицюк. М.; Смоленск: ИЭА РАН, СмолГУ, 2016. Т. 2. С. 153–155.
19. Михайлова М. В., Инь Л. Творчество хозяйки «нехорошей квартиры», или Феномен Е. А. Нагродской. М.: МГУ имени М. В. Ломоносова. Филологический факультет, 2018. 526 с.
20. Грачева А. М. Бестселлеры начала XX в. (К вопросу о феномене успеха) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 1. М.: Изд-во Московского ун-та. С. 61–75.
21. Вербицкая А. А. Ключи счастья. URL: <https://litlife.club/books/218490/read?page=85&ysclid=lb0iaj2nbm869143078> (дата обращения: 28.11.2022).
22. Кленова Ю. В. Творческие доминанты авторов женского романа (На примере произведений А. Вербицкой и Д. Донцовой) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 12 (54): в 4 ч. Ч. 4. С. 101–104.
23. Трофимова Е. И. Терминологические вопросы в гендерных исследованиях // Общественные науки и современность. 2002. № 6. С. 178–188.
24. Хлопонина О. О. Женский мир в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: типологические характеристики и художественная репрезентация // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Философия, социология, культурология. 2014. № 7. С. 19–24.

Поступила в редакцию 14.01.2023; одобрена после рецензирования 20.02.2023; принята к публикации 12.05.2023
 The article was submitted 14.01.2023; approved after reviewing 20.02.2023; accepted for publication 12.05.2023