

Санкт-Петербургский государственный университет

ЧЭН Вань

Выпускная квалификационная работа

**Литературные репрезентации гендера в журнале «Красная Новь»
эпохи НЭПа**

Уровень образования: аспирантура

Направление 45.06.01 «Языкознание и литературоведение»

Основная образовательная программа МК.3061. «Литературоведение»

Научный руководитель:
профессор, Кафедра истории
русской литературы,
Вьюгин Валерий Юрьевич

Рецензент:
доцент, Негосударственное
образовательное учреждение
высшего профессионального
образования «Санкт-
Петербургский
Гуманитарный университет
профсоюзов»
Андрианова Мария
Дмитриевна

Санкт-Петербург
2023

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Социокультурный контекст	12
§ 1. «Женский вопрос».....	12
§ 2. Женщина в литературе 1917–1920-х годов.....	16
Глава 2. Типология женских образов в журнале «Красная новь» 1920–1923-х годов): тип «мать»	19
§ 1. Материнские образы и идея женской взаимопомощи.....	19
§ 2. Мать из «старого времени» (Разрыв поколений на примере рассказов «Крест» и «Четыре дня»).....	36
§ 2.1. Мать-верующая vs дочь-коммунистка («Крест»).....	36
§ 2.2. Мать-крестьянка vs сын-комиссар («Четыре дня»).....	50
Глава 3. Типология женских образов в журнале «Красная новь» 1920–1923-х годов): тип «жена»	55
§ 1. Жены, подчиняющиеся своим мужьям («Четыре дня», «Африканский брат»).....	55
§ 2. Жена-изменница («В будний день»).....	67
§ 3. Жена-верующая vs муж-коммунист («Болящий»).....	77
Глава 4. Типология женских образов в журнале «Красная новь» 1920–1923-х годов): тип «новая женщина»	87
§ 1. Женщина-работница: идея свободной любви («Порыв»).....	87
§ 2. Женщина-работница и рабочее движение («Порыв»).....	93
§ 3. Женщина-любовница: идея сексуальной свободы («Чемер»).....	98
Заключение	110
Список литературы	112

Введение

В настоящий момент гендерные исследования — признанное междисциплинарное направление в областях социологии, культурологии, истории, социальной психологии и литературы.¹ Женская проблематика занимает важное место в литературно-историческом процессе начала XX века, являясь важным аспектом исследований в том числе и российских гуманитарных науках. В период НЭПа в СССР возникла гендерная дискуссия, значительно отличающаяся по характеру от дебатов по данной теме, которые известны как из более ранней истории России, так и из более поздней, и, безусловно, представляющая интерес для анализа. Несмотря на то что эпоха НЭПа, включая гендерную проблематику, давно привлекает к себе внимание и, казалось бы, достаточно изучена², некоторые важные моменты до сих пор остаются на периферии. О ряде из них и пойдет речь в данной работе.

¹ Гендерные исследования базируются на понятии «гендер», относящемся к социальным аспектам «пола». Они направлены на анализ представлений о маскулинности и фемининности, конструирование гендерной идентичности и сексуальной репрезентации под влиянием исторических, культурных и социальных событий, связанных с полом. Как и во всем мире, в последние десятилетия в России наблюдается рост интереса к исследованиям гендера и сексуальности в гуманитарной науке. См., напр.: *Пушкарева Н. Л., Белова А. В., Мицюк Н. А.* Сметая запреты. Очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2020; *Авраменко О. В.* Гендер в советском неофициальном искусстве. М.: Новое литературное обозрение; *Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930 годов: коллективная монография / под ред. В. Б. Зусевой-Озкан.* М.: Новое литературное обозрение, 2022.

² См., напр.: *Naiman Eric.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton (N.J.): Princeton univ. press, cop. 1997. XI.; *Корниенко Н. В.* «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной

При обсуждении культуры НЭПа невозможно игнорировать характерный для него журнальный бум. В диссертации предполагается рассмотреть корпус художественных текстов, опубликованных в одном из важнейших литературных журналов 1920-х годов «Красная Новь», который, несмотря на значимость для истории советской литературы и журналистики, еще не получил достаточного внимания со стороны историков литературы: единственная монография, посвященная журналу, вышла в 1968 году³, в статьях и диссертациях освещаются только некоторые аспекты его истории, причем гендерная проблематика затрагивается редко⁴.

критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

³ *Магуайр Р. А.* Красная новь. Советская литература в 1920-х гг. пер. с англ. М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 2004.

⁴ См., напр.: *Осипович Т. Н.* Проблемы пола, брака, семьи и положение женщины в общественных дискуссиях середины 1920-х годов // *Общественные науки и современность.* 1994. № 3. С. 161–171.; *Ковалева Т. В.* Новая буржуазия 1920-х годов и ее положение в городе в годы НЭПа // *Петербургские чтения-97: Материалы Энцикл. б-ки «Санкт-Петербург-2003» / ассоц. исследователей С.-Петербурга.* СПб., 1997. С. 209–212.; *Дашкова Т. Ю.* Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов // *Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум немецких и российских культурологов / под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, И. Гробовского.* М., 2002. С. 103–128.; *Костенко Ю. А.* Женское движение в России в 1920–1930-е гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.: МГУ, 2006.; *Шабатура Е. А.* Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Омск, 2006.; *Пушкарева Н. Л., Пушкарев А. М.* Ранняя советская идеология 1918–1928 годов и «половой вопрос» (о попытках регулирования социальной политики в области сексуальности) // *Советская социальная политика 1920-х–1930-х годов: идеология и повседневность / под ред.*

Таким образом, история журнала представляет собой существенную часть истории советской литературы в целом — часть, которая до сих пор не удостоилась систематического и детализированного рассмотрения. **Актуальность** диссертации определяется, с одной стороны, с общим вниманием исследователей к советской культуре периода НЭПа, а с другой — стойким интересом историков литературы и культуры к гендерной проблематике.

Научная новизна предполагаемой диссертации состоит в том, что в работе впервые всесторонне рассматриваются «гендерные политики» журнала «Красная Новь» в контексте советского конструирования «гендера» на примере ряда типичных в данном отношении произведений.

Исследование охватывает период с 1921 года, когда журнал был основан, до 1923 года, то есть ранний этап его существования.

За этот период в журнале «Красная новь» было опубликовано 173 произведений. В ней печатались такие важные для советской литературы авторы, как М. Горький, В. В. Иванов, Б. А. Пильняк, М. М. Зощенко, В. В. Вересаев, И. Г. Эренбург, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин, И. Э. Бабель и др. Здесь были опубликованы «Партизаны» (1921. № 1), «Бронепоезд № 14–69» (1922. № 1), «Аэлита» (1922. № 6; 1923. № 1–2), «Голубые пески» (1922. № 3–6; 1923. № 1, 3), отрывки из романа «Голый год» (1922. № 1), «Кошцева цепь» (1923. № 3–4), «Гиперболоид инженера Гарина» (1925. № 7–9) и «Цемент» (1925. № 1–6) и др. Ведущая роль его редактора А. К. Воронского в литературном процессе 1920-х годов не подлежит сомнению. В журнале была

Е. Р. Ярской-Смирновой и П. В. Романова. М., 2007. С. 199–228.

Хрусталева А. В. Профсоюзы и литературная политика в провинции периода НЭПа (к вопросу о становлении института цензуры) // *Studia Litterarum*. 2018. № 4. С. 316–332.; *Яхутль Ю. А.* Новая экономическая политика 1921–1929 гг. в современной историографии: основные тенденции, особенности // *Современная научная мысль*. 2019. № 3. С. 75–84.

размещена ряд его литературно-критических статей, таких как «Литературные заметки» (1921. № 2; 1923. № 1), «Литературные отклики» (1922. № 2; 1923. № 3–4), «Литературные силуэты» (1922. № 4–6), содержащая портреты молодых писателей и мнения автора об их представительных произведениях. Статьи «Искусство, как познание жизни, и современность» (1923. № 5), «На перевале. (Дела литературные)» (1923. № 6) и «О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии» (1923. № 7) посвящены позиции автора в литературной полемике и его взглядам на другие литературные группировки «ЛЕФ» и «Кузница».

Судя по жанровому составу произведений, опубликованных за 1921–1925 годы, прослеживается тенденция к появлению произведений малых жанров. Цикл рассказов как особая литературная форма проявляется в каждый из пятих лет: «Алтайские сказки» В. В. Иванова (1921. № 1), «Простые рассказы» Б. А. Пильняка (1921. № 1), «Маленькие рассказы» А. Неверова (1922. № 3), «Автобиографические рассказы» М. Горького (1923. № 1–6). Также встречаются очерки, в том числе «Сорок три» П. Мытаря (1921. № 4) и «Смута. Бытовые очерки» А. Н. Зюева (1922. № 3–4), и дневники «С пути» Л. М. Рейснера (1921. № 4).

Учитывая огромный объем материалов, в диссертации рассматривается лишь проза, опубликованная в первые три года существования журнала, ограничиваясь малыми жанрами — рассказами. Кроме рассказов из упомянутых циклов, количество опубликованных произведений в 1921 году составит 18: «Голодающие» С. П. Подъячева (№ 1), «Чемодан» О. Д. Форш и «Крыло птицы» П. Г. Низового (№ 2), «Болящий» С. П. Подъячева, «Мокей» Н. Н. Никитина, «Волк» М. В. Шимкевича, «Золото» В. Ф. Плетнева, «Байтас» Е. А. Федорова и «Пустыня. (История одного похода)» В. Тамарина (№ 3), «Порыв» А. С. Яковлева, «Православные» и «Из недавнего прошлого» С. П. Подъячева, «Ворова мать» Н. Н. Ляшко, «В деревне на масленице» А. Веселого, «Смена» П. Г. Низового, «Четыре пуговицы» Е. Федорова,

«Октябрьский рассвет. (Из записной книжки)» А. Я. Аросева и «Муки слова» А. Колбановского (№ 4), не включая «Партизаны» В. В. Иванова (№ 1) и «Страда» А. Я. Аросева (№ 2) (при переизданиях — повесть); в 1922 году — 6: «Лялька Пятьдесят» М. М. Зощенко и «Тиф» С. Т. Семенова (№ 1), «Крест» А. П. Весниной (№ 2), «Африканский брат» О. Д. Форш, «Бес» А. М. Дроздова (№ 5), «Чемер» А. П. Чапыгина (№ 6); а в 1923 году — 14: «Плюшевая головка» А. В. Сигорского, «В лесу» И. С. Соколов-Микитова (№ 2), «Волки» Б. А. Пильняка (№ 3), «Павел Великий» Н. Огнёва, «Былицы» И. С. Соколова-Микитова (№ 4), «Долг» В. В. Иванова, «Спектакль в селе Огрызове» В. Я. Шишкова, «Тюли-люли» И. М. Касаткина (№ 5), «На рыбной ловле» А. Н. Толстого, «Speranza» Б. А. Пильняка (№ 6), «Обстоятельные люди» Д. А. Крептюкова, «В будний день» Л. Н. Сейфуллиной, «Четыре дня» М. Чистяковой и «Миниатюры» И. Э. Бабея (№ 7);

Диссертация ограничивается периодом с 1921 по 1923 год, концентрируясь на произведениях, в центре которых находится женщина — либо главная героиня, либо второстепенный, но играющий в повествовании значимую роль персонаж. В соответствии с этим принципом отобраны десять рассказов, написанных как писательницами, так и писателями.

Материалом исследования служат рассказы, опубликованные в журнале в период 1921–1923 годов — «Чемодан» и «Африканский брат» О. Д. Форш, «Болящий» С. П. Подъячева, «Порыв» А. С. Яковлева, «Первый день весны» Б. А. Пильняка, «Ворова мать» Н. Н. Ляшко, «Крест» А. П. Весниной, «Чемер» А. П. Чапыгина, «В будний день» Л. Н. Сейфуллиной, «Четыре дня» М. Чистяковой. Они, как представляется, отражают наиболее типичные для журнала в этот период изображения женщин, имеющие характерные для эпохи НЭПа темы, сюжеты и идеологии, а также гендерные ориентиры.

Объектом исследования является реализуемая в названном журнале «поэтика гендера»; **предметом** — специфика «поэтики гендера» журнала.

Цель исследования — изучение поэтики гендера и женской проблематики на основе материалов, публиковавшихся в журнале «Красная Новь», выявление взаимодействия образов женских персонажей с окружающими их другими персонажами — детьми, матерями, возлюбленными, мужьями, отцами и т. д., то есть, собственно, анализ гендерного аспекта становления мировоззрения женщины в представлении советских писателей, необходимый для понимания «гендерных политик» журнала в целом.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Осветить место «женского вопроса» в социокультурном контексте начала 1920-х годов и проанализировать его литературные репрезентации в одном из значимых периодических издания;

2. Выделить типы женских персонажей в отобранных произведениях;

4. Проанализировать формулирование образов женщин, их семейного положения, социального статуса;

4. Рассмотреть особенности изображений женских персонажей у разных писателей;

Методологическая основа определяется в соответствии с поставленными задачами. Мы будем использовать сравнительно-исторический метод, методику гендерных исследований, основанную на внимании к социокультурным аспектам художественной литературы, имманентное поэтологическое рассмотрение конкретных литературных текстов.

В методологической основе исследования лежат теоретические и практические работы исследователей, таких как В. Б. Шкловский, М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, Ю. М. Лотман, В. Шмида, В. И. Тюпу, Н. П. Пушкарева, А. В. Белова, Н. А. Мицюк, А. В. Авраменко и другие, чьи работы посвящены схожей проблематике.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении и детализации принципов изучения «поэтики гендера» в целом на основе анализа типов женских персонажей в конкретных произведениях авторов-женщин и авторов-мужчин.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее результатов для дальнейшего изучения «гендерных политик». Изложенные в работе положения могут быть использованы при составлении курсов по истории советских «толстых» литературных журналов, по истории русской литературы 1920-х годов, а также по изучению гендерной проблематики в литературоведении.

Структура определяется перечисленными выше задачами. Во **введении** обосновывается актуальность выбранной темы и дается характеристика литературы, посвященной рассматриваемой проблематике.

Первая глава «Социокультурный контекст» включает в себе два параграфа. В первом параграфе «“Женский вопрос”» рассматривается развитие «женского вопроса» и его решение в 1917 году. Во втором параграфе «Женщина в русской литературе 1917–1920-х гг.» выявляются особенности литературных репрезентаций женщин для определения советского конструирования гендера в первой половине 1920-х годов XX века.

Во второй главе «Типология женских образов в журнале “Красная новь” 1920–1923-х гг.: тип “мать”» на основе рассказов «Чемодан» О. Д. Форш, «Первый день весны» Б. А. Пильняка, «Ворова мать» Н. Н. Ляшко, «Крест» А. П. Весниной, «Четыре дня» М. Чистяковой рассмотрены различные типы героини-матери.

Первый параграф — «Материнские образы и идея женской взаимопомощи» — посвящен подробному рассмотрению судьбы героинь и идеи женской взаимопомощи между героинями и другими, второстепенными, женскими персонажами на примере рассказов.

Второй параграф «Мать из “старого времени”. (Разрыв поколений на примере рассказов “Крест” и “Четыре дня”» состоит из двух подразделов. В первом подразделе — «Мать-верующая vs дочь-коммунистка (“Крест”» — анализируются противоречивые отношения героини с дочерью и ее женихом и выявляется оппозиция между образом христианки и коммунистки, между христианской верой и коммунистической идеологией. Проводится сравнительный анализ образа бедной героини низшего социального класса и другого женского персонажа, принадлежащей к высшему классу.

Во втором подразделе — «Мать-крестьянка vs сын-комиссар (“Четыре дня”» — подробно рассматриваются семейные роли героини как традиционного типа трудящейся крестьянки, домохозяйки.

В третьей главе — «Типология женских образов в журнале “Красная новь” 1920–1923-х гг.: тип “жена”» — рассмотрена разновидность образов жен и их семейно-брачных отношений на примере рассказов «Четыре дня», «Африканский брат», «В будний день», «Болящий».

В первом параграфе — «Жены, подчиняющиеся своим мужьям (“Четыре дня” и “Африканский брат”» — показана второстепенная роль старой и молодой жены, а также бесплодной жены.

Во втором параграфе — «Жена-изменница (“В будний день”» — затрагиваются семейные отношения, наполненные ссорами и конфликтами, тема исчезающей любви и страсти. Анализируется внутренний мир работающей женщины, ставшей домохозяйкой в связи с рождением ребенка, и изменницей из-за неудовлетворенности семейной жизнью.

Третий параграф — «Жена-верующая vs муж-коммунист (“Болящий”» — посвящен анализу изменения героини, её идентичности, положения в повседневности, а также ее отношения с мужем по мере того, как меняется их жизнь.

Четвертая глава «Типология женских образов в журнале “Красная новь” 1920–1923-х годов: тип “новая женщина”» содержит три параграфа. В первом

параграфе — «Женщина-работница: идея свободной любви (“Порыв”))» — речь идет о представленном девичьем образе работницы завода. Внутренний облик героини связан с ее отношением к мужским персонажам, играющим роль ухажера. Идея героини о свободной любви и ее сильное желание свободно выбрать мужа выражаются в общении с ними.

Во втором параграфе — «Женщина-работница и рабочее движение (“Порыв”))» — проанализированы образы работницы и ее положения на заводе. Участие в забастовочном движении рабочих определяет выбор героини защищать интересы рабочего класса и выбор возлюбленного.

В третьем параграфе — «Женщина-любовница: идея сексуальной свободы (“Чемер”))» — рассмотрены различные взгляды на брак, имеющиеся у женщины и мужчины, стремления у героини-вдовы к сексуальной свободе.

В заключении излагаются выводы и определяются перспективы дальнейшего изучения темы.

Для ссылок на публикации в «Красной нови» используется сокращенная запись: далее при цитировании из журнала «Красная новь» в скобках указывается только год, номер и страница, например: (1921. № 3. С. 15).

Глава 1. Социокультурный контекст

§ 1. «Женский вопрос»

В России большой вклад в женский вопрос были сделан социалистами. В 1989 году исследователи А. И. Посадская, Н. М. Римашевская, Н. К. Захарова в статье «Как мы решаем женский вопрос» отметили, что «женский вопрос» в 30-е годы стал частью социальных проблем, провозглашенных «решенным», а затем закрытым для обсуждения. Ситуация изменилась только в 60-е годы, когда исследования по данной тематике «возобновились»⁵, но полученные результаты не освещались.

Исследователи отмечают, что природа «марксистского» понимания обсуждаемого вопроса состоит в «равноправном юридически и равном фактически социальном положении женщины и мужчины», широком участии в общественных и бытовых деятельности, активном проведении «целенаправленной политики» в данном отношении. Но, как считают авторы, в 1980-х годы возникает у советских женщин сомнение в практическом применении этих теоретических основ и «социальных ориентиров». В статье выделены четыре главных направления подхода к «женскому вопросу» — «патриархатное», «экономическое», «демографическое» и «эгалитарное» — и сделаны выводы об отсутствии целостной концепции решения вопроса, сформулированной междисциплинарными подходами — экономических, демографических, правовых, социальных и национальных⁶. По мнению

⁵ Посадская А. И., Римашевская Н. М., Захарова Н. К. Как мы решаем женский вопрос // Коммунист, 1989, № 4. С. 56–65.

⁶ См. там же.: «Первое мы назвали бы “патриархатным”. В количественном отношении оно, пожалуй, представлено наибольшим числом авторов. Особенно много их среди писателей, журналистов, пишущих на так

авторов, несмотря на то что «Конституция» СССР устанавливает равную оплату труда мужчин и женщин за равный труд, различия, существующие в практическом применении, связаны с дискриминацией женщин в сфере труда, с рассмотрением материнства как женской природы.

Огромную роль в женском вопросе в России сыграли В. И. Ленин, А. М. Коллонтай, Н. К. Крупская, И. Ф. Арманд. Главными идеями их трудов явились необходимость развития женского рабочего движения по классовому признаку, важности участия женщин в общественном производстве.

Концептуально значимым для «решения» женского вопроса является Конституция РСФСР 1918, установившая юридическое равноправие между полами⁷. Формирование «советского гендера» в послереволюционном периоде значимо как для женского движения, так и для идеологического строительства в целом. По отношению к категории «новой женщины» в статье «Новая женщина» (1913), которая входила в сборник «Новая мораль и рабочий класс»⁸ 1919 года, А. Коллонтай выработывала принципы свободной любви и секса. «Новая женщина» функционирует как абстрактный идеологический образ, характеризующий самостоятельность, чувство коллективизма, бунтарство против двойного стандарта сексуальной морали между мужчиной и женщиной.

Что касается социального конструирования «нового человека», периодическая печать в 1920–1930-е годы рассматривалась большевиками как эффективное средство конструирования гендера. В периодической печати,

называемые “женскую” и “моральную” темы». С. 56–65.

⁷ *Пушкарева Н. Л.* Феминизм в России // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 5. М., 2003. С. 167–188.

⁸ *Коллонтай А. М.* Новая мораль и рабочий класс: I. Новая женщина. II. Любовь и новая мораль. III. Отношение между полами и классовая борьба. М.: ВЦИК Советов р., к. и к. депутатов, 1919.

ориентированной на женское население, можно проследить формирование концепта «новая женщина» и его трансформацию, определяющегося идеологией большевиков в процессе меняющегося политического контуры женственности и мужественности.

В процессе разработки идеологического образа женщины выделяется две группы женских журналов: журналы «артистического типа» — «Искусство кино», «Домашняя портниха» и «Искусство одеваться», представляющие модель моды и кино; «рабоче-крестьянского» типа — «Беднота», «Красной газете», «Крестьянка», «Работница», «Работница и крестьянка», «Женский журнал» и др.⁹. Особенно важен в этом отношении общественно-политический журнал «Коммунистка» (1920–1930) в качестве главного печатного органа ЦК РКП (б), ориентированная на женщин-партизанов. Главным редактором журнала была Н. К. Крупская. Участие в составе авторов журнала приняли И. Ф. Арманд, А. М. Коллонтай, С. Н. Смидович, К. И. Николаева, А. В. Луначарский, Л. Д. Троцкий, Г. Е. Зиновьев, И. В. Сталин и другие¹⁰.

Сильный контраст в изображении образа женщины находится не только в разных аудиториях двух типов журналов, но и в различиях гендерной характеристики. Т. Ю. Дашкова отмечает отсутствие «женских признаков» и однотипную фигуру изображенных женщин для журналов «рабоче-крестьянского» типа: широкие брови, «растрескавшиеся губы», «неухоженные

⁹ Душенко К. В., Дашкова Т. Ю. Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов // Вестник культурологии. 2014. № 2 (69). С. 210–214.

¹⁰ Алферова И. В. Большевицкая женская печать 1920-х гг. Как средство социального конструирования «Новой советской женщины» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2011. № 3. С. 106.

волосы», крепкая фигура, «мужская» одежда и т. д.¹¹ Анализируя трансформацию визуальных женских образов в главных советских журналах 1920–1930 годов, исследователь раскрывает их эволюцию: «однородность» и «похожесть» женского тела в качестве части «коллективного тела» 20-х годов, усиление «женственности» и изменения репрезентации женщины к середине 30-х годов, повышение разнообразия женского трудового опыта и внимания на вопросы семьи и брака во второй половине 30-х годов.¹²

Однако постановление ЦК ВКП(б) «О реорганизации аппарата ЦК ВКП(б)» (1930) фактически обозначило конец периода «экспериментирования» государственной политики с идеей женской эмансипации. Далее с постановления ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта» (1930) началось превращение политики в отношении женщин в сторону более традиционной идеологической основы и формирования «советского патриархата»¹³.

По мнению Н. Л. Пушкаревой, позиция марксизма по «женскому вопросу» не была нейтральной, так как классики марксизма с мужском взглядом на мир практически не обращали внимание на «женские потребности» и «женский опыт»¹⁴. В течение первой половины XX века

¹¹ Душенко К. В., Дашкова Т. Ю. Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов. С. 210–214.

¹² Дашкова Т. Ю. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 1930-х годов // Логос. 1999. № 11–12. С. 131–155; Она же. «Работницу» в массы: политика социального моделирования в советских женских журналах 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 184–192;

¹³ Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. Омск, 2006. С. 11–12.

¹⁴ Пушкарева Н. Л. «Женский» вопрос в теории марксизма (почему брак

женщины не имели равного статуса с мужчинами в профессиональной сфере. Оказалось, что государство играла роль «отца» и «патриарха» в отношении пола. Так как советские женщины брали на себя не только социалистическую обязанность трудиться наравне с мужчинами, но и материнство¹⁵.

В целом, с точки зрения гендерного анализа женственность, изображенная в общественно-политических журналах, скрывается и даже заменяется ассимилированной мужественностью. Несмотря на стимулирование активного участия женщин в социальном производстве, была создана гендерная модель общества, ориентированная на доминирование мужчины. Неслучайно мнение Коллонтай также включало в себя то, что новая женщина должна трудиться «деловитой, мужской походкой»¹⁶, сдерживать свои внутренние женские эмоции и приобретать такой же социальный статус, как и мужчины. Иными словами, советская гендерная политика все же оставалась частью дискурса патриархата.

§ 2. Женщина в литературе 1917–1920-х годов

В контексте юридического «решения женского вопроса» появляется концепт «новая советская женщина», связанный с советской политикой 1920–1930-х годов «перевоспитания»¹⁷ женщины. А. Коллонтай в своей доктрине «новой женщины» утверждает сексуальную свободу и свободную любовь. Другим полюсом сексуальной темы является жесткий аскетизм. Теория

марксизма с феминизмом оказался несчастливой?) // Женщина в российском обществе. 2002. № 1. С. 2–13.

¹⁵ *Пушкарева Н. Л.* Феминизм в России. С. 167–188.

¹⁶ *Коллонтай А. М.* Новая мораль и рабочий класс: I. Новая женщина. II. Любовь и новая мораль. III. Отношение между полами и классовая борьба. С. 6.

¹⁷ Там же. С. 6.

«стакана воды»¹⁸, связанная с «освобождённой любовью», судя по мемуарам К. Цеткин, критиковалась Лениным. Враждебность большевиков к буржуазии приводила к тому, что удовольствие представляло феноменом индивидуализма, оказывающим негативное влияние на всю социальную жизнь.

Между этими полюсами выстраивается линейка образов советских женщин, которые нашли отражение в СМИ и особенно в журналах, служащих средством установления и распространения своего идеологического единства во всем обществе. Речь идет о создании ряда периодических изданий, предназначенных для женской аудитории прежде всего работниц и крестьянок. Женская идентичность в рамках социального конструирования пола представляет собой процесс самореализации личности. Однако тема сексуальных отношений между полами изредка встречается в изображении образа женщины в таких советских женских журналах, как «Коммунистка», «Крестьянки», «Работницы», «Делегатки».¹⁹

В образе советской женщины часто проявляется классовая принадлежность. В публицистических материалах раннего советского периода внимание прежде всего уделяется образ женщины-защитницы революции (красные сестра и санитарки на фронте) и портрет «строительницы социализма» (работницы, крестьянки и делегатки)²⁰.

Как уже отмечалось, путь к решению «женского вопроса» — это лишение женственности, но закрепление маскулинизации женщины как снаружи, так и изнутри: отказ от женских атрибутов ради «мужских»

¹⁸ См.: Половая и любовная потребности должно быть удовлетворены так же легко, как «выпить стакан воды». *Цеткин К.* Из записной книжки // Воспоминания о В. И. Ленине: В 5 т. М.: Политическая литература, 1979. Т. 5. С. 45–46.

¹⁹ *Алферова И. В.* Большевистская женская печать 1920-х гг. Как средство социального конструирования «Новой советской женщины». С. 110.

²⁰ Там же. С. 110.

(«мужская косоворотка» и стрижка), превращение страсти в энергию для построения общества. Н. Ковтун, например, замечает, что подобная судьба была уготована Виринее из «Виринеи» Л. Сейфуллиной, Ольге Зотовая из «Гадюки» А. Толстого, женщинам-комиссарам из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского и «В городе Бердичеве» В. Гроссмана, Даше из «Хождений по мукам» А. Толстого и др.²¹

Иными словами, концепт «новая женщина» соотносится с идеей андрогинности и аскезы. Для получения социального статуса и реализации своей социальной роли женщина должна «стать мужчиной». Именно таким образом достигается «гендерное равенство», которое сформулировано советской патриархией.

Схожим образом, в советской литературе 1917–1920-х годов намечается эволюция конструирования гендерной идентичности, определяющая сменой акцентов в государственной политике в отношении создания советского гендера. «Новой женщиной» в публицистике 1920-х годов стали работницы, крестьянки, делегатки, комиссары, медсестры и санитарки, завоевавшие индивидуальную независимость и самореализующиеся посредством активного участия в общественном производстве в контексте распространенной идеи коллективизма. Фактически, эволюция реализации женской идентичности была основана на принципе советской идеологии. Это означает, что женщина должна выполнять свои традиционные женские обязанности (деторождение, материнство и воспитание детей) наряду с обязанностями труда вне дома. В этом отношении женщина имеет статус трудящейся наравне с мужчиной.

²¹ Ковтун Н. В. Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия. 2018. №. 2. С. 34.

Глава 2. Типология женских образов в журнале «Красная новь» 1920–1923-х годов): тип «мать»

Рассмотрение творчества писательниц и писателей, сотрудничающих с названным журналом, помогает внести женскую перспективу в литературный процесс, обогащая представленные в литературе типы репрезентации образа женщины-матери и их трансформацию в новую эпоху.

В журнале были изданы некоторые художественные произведения, такие как рассказы «Чемодан» О. Д. Форш (1921. № 2), «Первый день весны» Б. А. Пильняка (1921. № 4), «Ворова мать» Н. Н. Ляшко (1921. № 4), «Крест» А. П. Весниной (1922. № 2), «Чемер» А. Чапыгина (1922. № 6), «Четыре дня» М. Чистяковой (1923. № 7) и др.

Во второй главе рассмотрены типы матери, указывая на общие черты и различия между разными материнскими фигурами: мать, бежавшая на поезде с юга на север со своим сыном, страдающая от голода и холода; потерявшая двух сыновей во время гражданской войны; мать погибшего сына-солдата и раненого другого; верующая мать, враждебная к коммунистам, не принимающая свою дочь-коммунистку; крестьянская мать, идеологически сильно отличающаяся от своего сына-комиссара и потерявшая любовь сына. Проанализирована судьба женщин, переживающих войну и голод 1920-х годов, часто вдов, потерявших своих мужей, тема материнства и воспитания детей, а также тесная связь между героинями-матерями и другими женскими персонажами, в основном в плане помощи друг другу.

§ 1. Материнские образы и идея женской взаимопомощи

Материнская тема отражена в следующих героинях: Марья Ивановна и Маринчиха («Чемодан» О. Д. Форш), мать Александра («Первый день весны»

Б. А. Пильняка), мать Федоровна («Ворова мать» Н. Н. Ляшко). Их можно отнести к типу защитницы сына и обыкновенной женщины, переживающей трагические события в контексте социальных перемен.

Рассказ «Чемодан» Форш, подлежащий анализу, входит в сборник «Обыватели»²², опубликованный в 1923 году. Сборник состоит из 16 рассказов: «Шелушея», «Застрельщик», «Африканский брат», «Идиллия», «Катастрофа», «Неголодающий индус», «Безглазиха», «Марсельеза», «Чемодан», «Из Смольного», «Герои», «Живорыбный садок», «Корректив», «Хируроид», «Синекура», «Климов кулак».

Более подробное изучение творчества писательницы представлено в трех основных монографиях — Р. Д. Мессер (1955) «Ольга Форш», Н. П. Луговцова «Творчество Ольги Форш» (1964) и А. В. Тамарченко «Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество» (1966)²³. В учебном пособии «Русская литература XX века: 1917–1920-е годы» тоже говорится о творчестве автора, уделяя особое внимание анализу романа «Одеты камнем» как одного из трех исторических романов 1920-х годов²⁴.

В последнее десятилетие специальному изучению творчества Форш еще посвящены научные статьи и диссертации. В рамках исследования ее романов обращается внимание на меняющийся жанр у писательницы 1920-х годов²⁵, на

²² Форш О. Д. Обыватели (рассказы). М.; Пб.: Круг, 1923.

²³ Мессер Р. Д. Ольга Форш: Критический очерк. Л.: Лениздат, 1955.; Луговцов Н. П. Творчество Ольги Форш. Л.: Лениздат, 1964.; Тамарченко А. В. Ольга Форш: Жизнь, личность, творчество. М.; Л.: Сов. писатель, 1966.

²⁴ Русская литература XX века: 1917–1920-е годы: в 2 кн. Кн. 2: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Н. Л. Лейдерман, И. Е. Васильев, О. Ю. Багдасарян и др.; под ред. Н. Л. Лейдермана. М.: «Академия», 2012. С. 336.

²⁵ Юденкова Е. В. Модификации жанра романа в русской литературе 1920-х годов («Сумасшедший корабль» О. Форш и «Необычайные похождения Хулио

тесную связь образа автора и рассказчика в романе «Сумасшедший корабль» и его автобиографические оттенки²⁶, на образ сада в Петербурге в романах «Одеты камнем», «Радищев» и «Михайловский замок»²⁷. Кратко упоминаются статьи и диссертации, использующие романы в качестве материала для исследования творчества Форш²⁸. А. В. Чистобаев в своей диссертации

Хуренито и его учеников» И. Эренбурга) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2014. №. 3. С. 95–99.

²⁶ Ганенкова В. А., Ын Л. К. *Формы авторского присутствия в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль»* // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития. 2016. С. 89–91.

²⁷ Голубенко Н. А., Лескова В. А., Разумовская А. Г. *Сады в произведениях Ольги Форш* // Сад в городе: будни и праздники. 2018. С. 58–68.

²⁸ Князева Е. П. *Гоголевское в романе О.Д. Форш «Ворон» (опыт нового осмысления)* // изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. № 4. С. 55–60.; *Писатель и время в романах О. Д. Форш 1920–1930-х годов: «Современники», «Сумасшедший корабль», «Ворон»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2017.*; *Неизвестный факт творческой истории романа О. Д. Форш «Ворон»* // Междисциплинарные связи при изучении литературы. 2019. С. 78–87.; *Волович И. Г. Идеино-философские смыслы романа О. Д. Форш «Ворон» («Символисты»)* // Актуальные проблемы науки: ИГУМО и ИТ как исследовательский центр. 2015. №. 18. С. 71–83.; *Ананьева Н. Е. Полонизмы в русских «историях жизни» (на примере произведений О. Форш «Сумасшедший корабль» и В. Войновича «Автопортрет. Роман моей жизни»)* // Память vs история. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы. 2018. №. 1. С. 291–301.; *Доброзракова Г. А. Творческая личность изображении О. Форш и С. Довлатова* // Отечественная литература как духовный стержень патриотической общенациональной идеи России (к 75-

рассматривает особенности и роль символистской поэтики в романах («Рыцарь из Нюрнберга», «Оглашенные», «Сумасшедший корабль», «Ворон») и пьесах («Смерть Коперника», «Фаворское действие», «Равви») Форш²⁹.

Изучение рассказов Форш отражено лишь в редких статьях. И. Г. Волович в статье рассматривает тему Гражданской войны и послереволюционной действительности в сборнике рассказов «Под куполом», а также философские темы в нем³⁰.

Появление статья О. В. Гаврилиной восполняет пробел в современном изучении другого сборника рассказов Форш «Обыватели»³¹. В статье тема «женского вопроса» затрагивается и связана с интересом писательницы к собственному женскому опыту. Основываясь на воспоминании современников писательницы³², Гаврилина пишет, что дружба и взаимное восхищение других женщин-писательниц приносили Форш большую помощь и эмоциональную поддержку: «...что ее очень ценили женщины-писательницы Мариджан, Оксана Иваненко и другие, с кем она была дружна и помогала пережить непростые события личной жизни и общей истории»³³. Как пишет Тамарченко

летию Великой Победы). 2020. С. 56–72.

²⁹ Чистобаев А. В. Творчество О. Форш 1908–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015.

³⁰ Волович И. Г. Художественный мир рассказов О. Д. Форш 1920-х годов // Актуальные проблемы науки: ИГУМО и ИТ как исследовательский центр. 2017. №. 19. С. 78–84.

³¹ Гаврилина О. В. Сборник рассказов Ольги Форш «Обыватели» глазами читателя XXI века // «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Забытые писатели: сбор. науч. статей / сост. и ред. Э. Ф. Шафранская. СПб.: Свое издательство. 2019. С. 145–153.

³² Ольга Форш в воспоминаниях современников / сост. Г. Е. Тамарченко. Л.: Сов. писатель, 1974.

³³ Гаврилина О. В. Сборник рассказов Ольги Форш «Обыватели» глазами

в монографии, цитаты, использованные Форш из своего письма в статье «Из переписки с Горьким», иллюстрируют ее размышления о «женском вопросу» и поиск собственного женского опыта в творчестве: «...Я решила сначала научиться говорить так, чтобы слово мое было убедительно и могло бы защитить положение: женский вопрос решается в своей глубине не юридическим равноправием, бесспорно элементарно необходимой вещью, а очень сложным самоосвобождением. Женщина нисколько не беднее мужчины умом, талантами, волей, но у нее реже встречается внутренняя биография, которую необходимо иметь, если зовешься человеком». По словам писательницы, «женский опыт свой — особый»³⁴.

О. В. Гаврилина в работе анализирует судьбы женщины и отношения между женскими персонажами с гендерной точки зрения и женского опыта, раскрывая страдания матери, потерявшей сына («Безглазиха» (1914)) бессилие и отчаяние матери, потерявшей чемодан («Чемодан»), и идею женской взаимной поддержки у трех женских персонажей — Маринчиха («Чемодан»), Зельма Карловна («Из Смольного») и тетя Таня («Климов кулак»).

В 2023 году Гаврилина в другой статье «Женские образы в рассказах Ольги Форш 1910–1920-х годов»³⁵ раскрывает размышления писательницы о «женщине» и конкретных «женских вопросах», в основном к беременности, материнству, воспитанию детей и поиску путей выживания в меняющемся мире, с помощью более систематического анализа типов образа женских персонажей — девочки и девушки, институтки, «старых дев», жены, матери, женщины-помощницы — и их судьбы в рассказах Форш 1920-х годы («Черешня» (1907), «Своим умом» (1913), «Из Смольного» (1923), «Во Дворце

читателя XXI века. С. 147.

³⁴ Ольга Форш в воспоминаниях современников. 1974. С. 367.

³⁵ Гаврилина О. В. Женские образы в рассказах Ольги Форш 1910–1920-х годов // Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930 годов: коллективная монография. 2022. С. 216–224.

труда» (1926) и «Салтычихин грот» (1926), («Ночная дама» (1912), «Жена Хама» (1919), «За жар-птицей» (1910) и «Кладбище Пер-Лашез» (1928), («Был генерал» (1908), «Безглазиха», «Чемодан», «Климов кулак», «Лебедь Неоптолем» (1927), «Последняя роза» (1929), «Куклы Парижа» (1929) и другие рассказы). Таким образом, современное исследование романов писателя нельзя назвать редкими, однако до настоящего времени недостаточно изученными остаются ее произведения раннего периода творчества, в частности, ранние рассказы.

В центре повествования рассказа Форш «Чемодан» — образ матери и вдовы Марьи Ивановны. Типичной чертой этого образа становится любовь к сыну. Спасаясь от голода, она потеряла свое последнее имущество — «чемоданишко», без которого, как она говорит, «опять Коленке зимой мерзнуть!» (1921. № 2. С. 16). В чемодане была ценная вещь — «шуба черная с воротником» (1921. № 2. С. 23).

В отличие от сильного «материнского сердца» внешний облик героини характеризуется хрупкостью и обыкновенностью: «Сама маленькая, лицо мелкое, взглянешь — сейчас позабудешь; лицо, как у всех» (1921. № 2. С. 16); «Маленькая головка у Марьи Ивановны, и вся она такая мелкая, ничем не отметная» (1921. № 2. С. 20). Автор использует прием повтора в изображении фигуры героини, подчеркивая «легкую, мелкую Марью Ивановну» (1921. № 2. С. 17) и «ее маленькую, легкую» (1921. № 2. С. 24) наряду с единственным украшением — «кружевной хохолок»: «на голове порыжевший от времени кружевной хохолок» (1921. № 2. С. 16), «хохолок кружевной на реденьких волосах» (1921. № 2. С. 20). Героиня представляет собой обычную украинскую женщину.

Тема голода и холода представляют собой центральные мотивы повествования, указывая на время года, в который происходит действие рассказа — зима. Мотив голода воплощается в описании состояния персонажей («два дня ели непрерывно»), в речи героини о пище («съедобные

дикорастущие» и ответа сына «Одуйплешь, пустодуй, молочайник, попово гуменце, кулибаба и прочее...») (1921. № 2. С. 15). В восклицательных высказываниях героини ощущается трагическое состояние: «пусть только голод <...> а то градус мо-ро-за!», «пусть себе голод <...> а холод-то!» (1921. № 2. С. 15). Мотив холода усиливается после смерти бабушки героини, которая умерла, пытаясь согреться на кухне: «Умерла бабинька на плите, изредка кухню топили, забралась в кои веки согреться и кончилась» (1921. № 2. С. 16). А ее останки даже замерзли на улице в течение трех суток: «бабиньку в холоде заморозили» (1921. № 2. С. 16).

Из последовательности событий вырисовывается эволюция психологического состояния героини. Состояние плача («тихо плачется») от голода и холода переходит в разочарование от бедности: «А Марья Ивановна вдруг сникла; пайков тут нет; пока должность получишь, чем жить? Неужто вещи продать?» (1921. № 2. С. 16) Затем героиня переживает душевное потрясение, узнав, что багажная квитанция и деньги были украдены: «Марья Ивановна нащупала рукой тайное место, где зашита была вместе с деньгами квитанция, побледнела, метнулась в другую комнату, сбросила платье, белье, — перебирала, трясла, щупала — пиши пропало!» (1921. № 2. С. 16).

Эпизод, в котором героиня не соглашается с предложением кума прекратить поиск потерянного чемодана и защищает своего сына, служит переломным моментом в психологическом состоянии героини. Она становится смелой и бесстрашной: «Марья Ивановна вдруг ростом больше и как орлица за птенчика» (1921. № 2. С. 16). Ее речь также подчеркивает мотивировку для возвращения чемодана: «И где Коле зимнее взять, когда чемодана не сыщешь?» (1921. № 2. С. 20), поскольку «в чемодане все зимнее. Колино и мое...» (1921. № 2. С. 17).

Спор между героини и кумом о нередкой краже в поезде, о хаотичной и алогичной реальности тоже оказывают большое влияние на ее внутренний мир. Он считает акт воровства обычным делом, но героиня видит его

неприемлемым. Гнев героини по поводу кражи вызывают слова кума: «Границы карманов, своего и чужого, давно — пережиток <...> и не хочешь — сопрешь! По логике вещей, чемодану забвенье и вечный покой!» (1921. № 2. С. 16). Сразу гнев сменяется горем: «уже в ней ни шума ни гнева, одни слезы так и каплют». (1921. № 2. С. 16) В многократном повторении предложения — «Ничего нет по логике!» — показано принятие героиней реальности: «Так украли бумагу сию минуту и деньги украли, — грешу для солидности» (1921. № 2. С. 16).

В рассказе «Чемодан» представлен и другой материнский образ — Маринчиха, «старуха в местечке», у которой два сына. Он тоже выстроен на ее отношении к сыновьям. В диалоге между героиней Марьей и местными тетками выражена вечность материнской любви к своему сыну: «Мать до смерти ждать будет. — Известно, мать». Судьба Маринчихи трагична и драматична. Ее сыновья — один красноармеец, а другой белогвардеец: «Один у ней белый, другой червоный; может сами один другого забили» (1921. № 2. С. 19). Они близнецы, но, по словам матери, «брат на брата». Автор пишет, что печаль «в старом лице» персонажа вызвана тем фактом, что трупы ее сыновей возможно найти по обе стороны поля боя: «Белые наше местечко возьмут — ищут своего среди красных; красные возьмут — я у белых — покойников» (1921. № 2. С. 19).

Наиболее важным моментом в отношениях между Марьей и Маринчихой является взаимопонимание и сопереживание. Маринчиха характеризуется добротой, гостеприимством и мудростью. Она помогает «незнакомой гостье» Марье, угощая ее чаем: «Садитесь, чаю выпейте, а может, и молока внести?» (1921. № 2. С. 19). Узнав о бедственном положении героини, она предлагает способ справиться о пропаже у персонала в багажном отделении: «Вы себе познакомьтесь с багажными, чайку с ними выпейте...» (1921. № 2. С. 20). Слова старухи придают Марье больше смелости: «Никаких правил нет, что захочет человек, то и сделает» (1921. № 2. С. 20). Именно

помощь старушки поддерживает неоднократные расспросы героини с багажными: «От Маринчихи вам поклон» (1921. № 2. С. 21), «Это я посторонняя? Да я вам поклон от Маринчихи принесла...» (1921. № 2. С. 22).

Рассмотрен другой рассказ «Первый день весны» Б. А. Пильняка, входящий в авторский литературный цикл «Простые рассказы», в котором включены еще три рассказа — «Всегда командировка», «Волчий овраг» и «Моря и годы», опубликованные в четвертом номере журнала «Красная новь» в 1921 году.

За последнее десятилетие исследования творчества Б. А. Пильняка наблюдается интерес литераторов к его прозе 1920-х годов XX века, в основном с фокусом на анализе восточной тематики в его другом цикле «Английские рассказы» (1924) и отдельном рассказе «Рассказ о том, как создавались рассказы» (1927), анализе образов, мотивов и идейных оппозиций в сборнике рассказов «Быльё» (1920), а также анализе цикла «Рассказы с Востока» (1927) с помощью «графики» как выразительного способа³⁶.

³⁶ См., напр.: Пономарева Е. В., Агеева Ю. П. Поэтика трехкомпонентных прозаических микроциклов (Н. Гумилев «Радости земной любви», Б. Пильняк «Английские рассказы») // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2013. Т.10. №.1. С. 22–27.; Жанцанова М. Г. Японские мистификации Бориса Пильняка // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2013. №. 8. С. 45–47.; Хоронов С. В. Художественные и идейные константы Б. А. Пильняка в сборнике рассказов «Быльё» // Научное мнение. 2014. №. 9–1. С. 117–125.; Пономарёва Е. В. Активная графика как способ расширения жанровых возможностей малой прозы (Б. Пильняк, М. Мирон) // Пушкинские чтения. 2014. №. XIX. С. 327–334; Абдуразакова Д. С. Проблема столкновения ментальностей в произведении Б. А. Пильняка «Рассказ о том, как создаются рассказы» // ПОСТУЛАТ. 2018. №. 1. С. 147.; Мотыгина Ж. Ю. Концептуальная картина мира и концептуальные метафоры в произведении

Публикация цикл «Простые рассказы» лишь вскользь упоминается в статье³⁷. Интерес к названному циклу также отражается в изучении лингвистами использования автором предлогов в рассказах, или других лингвистических аспектов³⁸.

В статье Р. М. Ханинова более подробно анализирует четыре рассказа цикл «Простые рассказы», уделяя особое внимание теме ужасов войны, общей боли и травм, приносимых как женщинам, так и мужчинам³⁹. Автор указывает, что рассказ «Первый день весны» повествует от лица Анны об изменениях в

Б. Пильняка «Рассказ о том, как создаются рассказы» // Русский язык и литература в профессиональной коммуникации и мультикультурном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции. М.: Изд-во «Перо»; Саратов: Амрит, 2018. С. 235–238.; *Байгушикова А. М., Маукеева А. О.* Особенности художественного мира произведения Б. Пильняка «Рассказ о том, как создавались рассказы» // Филологический аспект. 2020. №. 2. С. 42–48.; *Яроцкая Ю. А.* Мотив творчества как предательства и мести в ориентальных рассказах славянских писателей (Борис Пильняк «Рассказ о том, как создаются рассказы» и Бранка Такахаши «Чужой в доме») // Известия Восточного института. 2022. Т. 55. №. 3. С. 12–22.

³⁷ *Малыгина Н. М.* «Питомцы» Бориса Пильняка // Москва и «Московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей. 2013. С. 46–64.

³⁸ *Лопатина Е. А.* Анализ компонентов значений предлога «пред» в современном русском словоупотреблении // Вестник науки. 2020. Т. 2. №. 6. С. 37–41.; *Norman B. Ju., Mukhin M. Yu.* Systematic Mistake and its Linguistic Background. In *Philological Class.* 2020. Vol. 25 · № 2. P. 8–18. DOI 10.26170/FK20-02-01.

³⁹ *Ханинова Р. М.* Женщина на войне в рассказе Бориса Пильняка «Моря и горы» // Вестник КалмГУ. 2012. № 1(13). С. 68–76.

жизни ее и матери, вызванных участием ее мужа в войне, и что ей приходится читать газеты и делить с матерей ожидания в получении известий о муже⁴⁰.

В рассказе Пильняка «Первый день весны» образ «старой» матери отражается в семейных отношениях — с «молодой» снохой Анной, двумя сыновьями. Мать и Анна совместно переживают горе от смерти одного собственного сына для матери, мужа для Анны, и страдания, связанные с ожиданием новостей о тяжело раненном другом родного.

Тема «ужасов войны» раскрывается с точки зрения первого лица через слова Анны: «и смерть Юрия, и рана Александра, и горе матери, и все, все, что дала война» (1921. № 4. С. 28). Автор дает черно-белую картину мира, которая соответствует монотонности бытовой жизни женщин под страхом войны. Черный цвет, символизирующий смерть, присутствует во внешнем облике образа матери и Анны («вся в черном», «черное платье»), в частности, выражении печали и строгости у матери — «в ней какая-то строгость» (1921. № 4. С. 27–28). Сочетание черного и белого цветов проявляется в изображении матери («белый платок») и раненого офицера («с черными глазами и с белой повязкой») (1921. № 4. С. 27), которое создает монохромный мир. В то же время после получения «двух маленьких голубых фиалок» в письме от сына Александра, напротив, черно-белая картина мира приобретает цвет голубой, напоминающий в воспоминаниях персонажа Анны «красные листья виноградника» и «колокольчики» (1921. № 4. С. 28). «Фиалки» символизируют весну, и, следовательно, преобразование мира из черно-белого в цветной свидетельствует об осознании наступления весны у героинь (1921. № 4. С. 28).

Для тщательно анализа внутреннего мира главных героинь — матери и Анны — необходимо обратиться к эпизоду получения письма от Александра, который является самым важным компонентом хронотопа рассказа «Первый день весны».

⁴⁰ Там же. С. 71–72.

В основе рассказа лежит трансформация, которая проявляется в намерении автора создать художественный мир контрастов: переход от закрытого пространства к открытому. Рассказа начинается с описания интерьера дома: «столовая», «на столе», «комната», «окно», «на диване», «самовар», «картины», «зеркало» (1921. № 4. С. 27–28). Единственным исключением в этом тесном пространстве является взгляд Анны из окна на «прежний завод», чтобы дождаться «почтальона». После получения письма, в конце рассказа описывается осуществление желания Анны выйти «в поле, за завод — любить, думать, мечтать» (1921. № 4. С. 28). Так что пространство семьи расширяется до внесемейного пространства.

Условно разделим временную структуру произведения на две части: до и после получения письма. Можно обнаружить изменения субъективного восприятия времени двух героинь, связанного с широким употреблением наречий или союзов, указывающих на временное значение.

Первая группа включает в себя наречия и союзы, указывающие на время событий: «утром», «рано», «сейчас», «к чаю», «за чаем», «после чая до двенадцати», «сегодня»; на частоту повторяющихся действий: «как всегда», «все время», «всегда», «долгие месяцы», «дни за днями», «каждый день», «часто», «обыкновенно»; показывающие субъективное восприятие времени героинями: «бесконечно» (1921. № 4. С. 27–28). Эти слова употребляются для усиления тревожного состояния матери и Анны. Они формируют повторяющуюся ежедневную рутину героинь. Процесс ожидания письма в этом повторении кажется затянувшимся до бесконечности.

Вторая группа состоит из наречий и союзов, иллюстрирующих время событий после прочтения письма: «сейчас же после снега», «одновременно», «раньше» и «а теперь», «раньше» и «а сегодня», «в детстве» и «утром», создавая эффект контраста между памятью и реальностью; из слов и наречий, передающих новое восприятие времени: «весна, лето, осень, зима», «сразу», «после давно-давно ушедшего лета», «уже май»; и ощущение любви: «на всю

жизнь, навсегда» (1921. № 4. С. 28). Особо рассмотрим повтор наречия «сразу»: «Я замечала раньше, что весна, лето, осень, зима в человеческом сознании приходят как-то сразу»; «...и вдруг сразу чувствуешь, что осень, сразу меняется настроение и начинаешь собираться домой, в город»; «А сегодня я сразу — после давно-давно ушедшего лета почувствовала весну» (1921. № 4. С. 28). Тот факт, что Александр все еще жив, позволяет Анне вновь почувствовать смену времен года. Повторы употребляются при восстановлении чувства героинь — надежды и даже осознания жизни.

Таким образом, хронотоп рассказа выявляет пространственные (семья — вне семьи) и временные (застой — первый день весны) оппозиции, тесно связанные с внутренним миром героинь. Эти пространственные слова и временные наречия в основном становятся способом выражения трансформаций психологического состояния персонажей.

Целостный психологический портрет матери окончательно формируется в эпизодах, так же как и в рассказе Форш, содержащих идею женской взаимопомощи. Взаимная эмоциональная поддержка матери и Анны происходит во внутрисемейных отношениях и проявляется в общей смене настроения: от грусти к радости. Мотив молчания в начале рассказа способствует показу печального состояния героинь: «За чаем, мы всегда молчим, мы вообще молчим». Исключением из молчания служит лишь вопрос матери о том, есть ли в газете новости о ее сыне, что не менее важно для отражения заботы матери о сыне: «только один вопрос она задает: — Что в газетах?» (1921. № 4. С. 27). Контраст заключается в переходе от этого молчаливого состояния к состоянию плача и смеха именно после получения письма от Александра: «Она заплакала, но в слезах смеялась»; «мы обе плакали и смеялись одновременно, тесно прижавшись друг к другу»; «Мы с мамой плакали и смеялись, вдвоем, тесно сжавшись на диване» (1921. № 4. С. 28).

В рассказе Ляшко «Ворова мать»⁴¹ читатель встречает еще одну героиню Федоровну: мать-одиночку, крестьянку, ожидающую своего сына. С помощью выразительных средств — описаний цвета, запаха и звука — формируется облик обыкновенной женщины-крестьянки. Образ старой матери, далее, складывается из совокупности ее внешних характеристик, таких как черты лица («волосы серебряные», «с синеватым отливом веки», «не по летам белые зубы», «серебряющая волосы, углубляющая морщины», «совсем побелели волосы») и фигура («худенькая») (1921. № 4. С. 59–67). Для сына мать является «серым пятном», несущим луговые и садовые запахи: «остановил глаза на сером расплывчатом пятне»; «в глазах его осталось окутанное запахом садового сена серое пятно» (1921. № 4. С. 64). Луговые запахи, связанные с «сенокосом» и указывающие на сельский образ жизни матери-крестьянки, ассоциируются у героини со своей избой: «Не увидит она избы, не услышит запахов садового сена»; «Очнулась Федоровна в запахах садового сена» (1921. № 4. С. 65–66). Звуковой образ «шепота» проявляется в лексическом повторе слова «шопотом» («шопотом укорила себя», «с шопотом», «шопотом спросила»), передающий психологический портрет героини — «робкой, молчаливой, печальной» (1921. № 4. С. 59–66).

Трагизм судьбы героини, по сути, выражается в противоречии между ее желаниями и реальностью. Психологическое изображение образа героини дает нам возможность понять сильный конфликт, возникающий между ее

⁴¹ Рассказ «Ворова мать» Н. Н. Ляшко входит в сборник «Радуга» («Радуга», «Лось», «Марево», «Ворова мать», «Леска», «В степи», «Степной дождь», «Степовик», «На дороге»), изданный в журнале «Кузница» в 1923 году, а далее в другой сборник «Искра» («Искра», «Голубиное дыхание», «Железная тишина», «Ворова мать», «Весть о кончине», «Лось», «Воры», «Степовик», «Первое красное знамя»), напечатанный в журнале «Красная новь» в 1924 году. См.: Ляшко Н. Н. Радуга: Рассказы. Книга вторая / Н. Н. Ляшко. М.: Кузница, 1923.; Ляшко Н. Н. Искра: Рассказы / Н. Н. Ляшко. М.: Красная новь, 1924.

внутренним состоянием и окружающим ее миром. Мотив желания проявляется в ее желании создать близкие отношения с сыном («неслыханные, желанные слова», «не скажет сын ласкового», «не будет, не будет желанного») и желании для сына-вора нормальной жизни — сын «не был вором», а «пойдет в село, исхлопочет земли, поправит хозяйство, женится, пойдут внучата» (1921. № 4. С. 60–63).

В центре конфликта находятся отношения матери и сына. Обращая внимание на роль матери, можно заметить амбивалентность героини: с одной стороны, она любит своего единственного сына («почуяла — он, он, единственный»), особенно после потери мужа («перед войной, как смерть прибрала отца»); с другой стороны, она страдает от лжи сына: «От неловкости и лжи ломило голову»; «Придется прятать глаза и лгать»; «Чувствовала: правда принесет расспросы, беду. Со словами лжи плелась по избе, по сенцам» (1921. № 4. С. 63–66). Драматизм героини заключается в отчаянной реальности. После получения украденных денег и вещей от сына, героиня осознает, что сын остается вором. Украденные деньги и вещи снова погружают ее в боль и чувство вины: «Познабливало, кололись думы о деньгах и подарках, о зароке, о том, что она не посмела сказать всего сыну» (1921. № 4. С. 63).

И этот факт возвращает героиню в прошлое. Ее «прозвали воровой матерью», переживающей насилие, дискриминацию и отчуждение от других: «Ее прозвали воровой матерью. Горько, зазорно. Служила она молебны, дала зарок не брать ничего от сына»; «Во время войны обыскивали ее; кричали, велели указать, где украденные Никитой вещи и деньги, где сам прячется он; грозили и ее угнать в Сибирь» (1921. № 4. С. 61). Так что образ героини многозначен: мать рассматривается не только как воспитательница своего сына, но и «соисполнительница» его грехов; другими словами, их судьбы тесно взаимосвязаны как субъективно, так и объективно.

Героиня желает избавиться от украденных денег, считая, что «она не виновата, что деньги — сыновний грех» и уходя «в жажду оправдать себя»

(1921. № 4. С. 65). Желание сопровождается постоянным самоотречением. Используются многочисленные высказывания с отрицательным значением: «И некуда бежать, некому сказать. И не с кем словом перекинуться, не перед кем душу открыть...»; «у нее нет дочери, некому доглядеть за нею» (1921. № 4. С. 65).

Эмоциональный взрыв в кульминационный момент рассказа обозначает начало поиска героини изначальной доброты в себе, когда она рвет и выкидывает украденные деньги на станции вокзала, чтобы избавиться от грехов сына: «Вдруг она стала легкой и потеряла власть над собою. Болезненно взвизгнула и развязала платок; путаясь в его концах, выхватывала пачки, разрывала их, комкала и кидала» (1921. № 4. С. 65). При этом обнаруживается ирония, выраженная в контрастном отношении окружающих к героине. Они приходят к героине просить денег: «Каждый день заходили однодеревенцы, соседи и родичи. Вздыхали и осторожно заговаривали о деньгах. Верили: раздавала она их на станции. В душе осуждали ее. Ждали чуда: полюбятся они ей, и она наградит их, — укажет место наворованного Никитой ...». Героиня иронически «раскидала добро на ветер» (1921. № 4. С. 67).

Героиня жаждет встреч с женщиной и мальчиком, которых она считает дружелюбными, из собственного обещания помочь им вместе с желанием общаться с людьми, по ее словам, «ходит ко мне из города одна за молоком с мальчонкой. Даю. Муж на войну взят. Картошки обещала ей. Хорошая бабенка и мальчонка ладный...» (1921. № 4. С. 62). Доброжелательное отношение отражено в убеждении героини, что деньги лучше всего давать бедным и добрым женщине и мальчику: «Вот уж у кого душа, вот кто бедный и хороший. А мальчонка-то, мальчонка какой! Ей надо было дать». Героиня мечтает о рождении дочери, о дружеском общении с женщиной и мальчиком: «Ждала она их жадно. А сознание того, что говорить о случившемся не с кем, — вот только с этой, а может быть, с ее мальчонкой — распаляло жажду. Федоровна

часто представляла женщину рядом, говорила с нею...» (1921. № 4. С. 67). Во встрече героини с женщиной и мальчиком в конце рассказа она выкладывает правду о краже сына. Женщина уверена, что воровство не является поступком героини, и успокаивает ее, что, хотя деньги украдены, жить без них нельзя. Реплики женщины освободили ее от чувства вины: «Не сама это ты делала — сердце... Оно знает... Деньги, да будь они прокляты... Беда без них, а подумаешь, сдавит, духу нет... Горе они наше, змея лютая. А ты, бабушка, хорошая, какая ты хорошая» (1921. № 4. С. 68). Героиня также ожидает спасения от одиночества: «Намекала, что в избе не тесно жить и втроем, что по ночам ей знобко одной» (1921. № 4. С. 67). Взаимопонимание двух женщин воплощает сочувствие и сопереживание между старой и молодой матерью.

Подведем некоторые итоги. Все рассмотренные женские образы — Марья Ивановна и Маринчиха («Чемодан»), мать Александра («Первый день весны»), мать Федоровна и молодая мать («Ворова мать») — встроены во взаимоотношения между матерью и сыном, между женщинами. Три рассказа позволяют воссоздать, реконструировать обобщенный тип персонажа-матери, основным атрибутом которого становятся «вечная» материнская любовь к детям. Психологическое состояние этих героинь эволюционирует непосредственно в связи со своим сыном. Психологические портреты матери с наибольшей очевидностью проявляются эпизодах, содержащих идею женской взаимопомощи. Взаимная поддержка матери и Анны осуществляется в рамках внутрисемейных отношений. Взаимопомощь между Марьей и Маринчихой, Федоровной и молодой матерью, которые не являются близкими друг другу, воплощает общую тему материнства.

§ 2. Мать из «старого времени»

(Разрыв поколений на примере рассказов «Крест» и «Четыре дня»)

§ 2.1. Мать-верующая vs дочь-коммунистка («Крест»)

Анна Павловна Иванова-Веснина является второй женой писателя Всеволода Вячеславовича Иванова с 1922 по 1927 год. В Петрограде начинается сотрудничество Весниной с «Ежемесячным журналом» («Журнал для всех»), журналом «Пламя». Кроме того, она активно сотрудничает со следующими изданиями: «Грядущее» (1921), «Красная новь» (1922), «Литературная неделя» (1922)⁴². В Петрограде в издательстве Пролеткульта выпущены ее две книги рассказов «Завидное житье» (1920), «Малые Маяки» (1921)⁴³. В Харькове опубликована другая книга рассказов «Рассказы. Не слуга. Отец» (1922)⁴⁴.

Остановимся на рассказе Весниной «Крест», опубликованном в «Красная Новь» в 1922 году, и, в частности, на его главной героине — матери — и ее социального статуса, христианской веры, а также ее взаимодействия с другими, второстепенными, женскими персонажами.

В основе рассказа находятся две главные темы — голод и холод. В нем изображена тяжелая жизнь семьи, живущей в подвале в начале 20-х годов XX

⁴² Челомбитко А. Н. Иванова-Веснина — жена Иванова. 2021. URL: <https://proza.ru/2021/11/11/1081?ysclid=lb6u4hu1rk423758344>

⁴³ Веснина А. П. Завидное житье: рассказы. П.: Издание Пролеткульта, 1920.; Малые Маяки: рассказы. П.: Издание Пролеткульта, 1921.

⁴⁴ Веснина А. П. Рассказы. Не слуга. Отец. Харьков: Воен. ред. совет У.В.О., 1922.; Рабоче-крестьянские писатели: библиографический указатель // сост. В. В. Львов-Рогачевский и Р. С. Мандельштам. М.; Л.: Изд. Общество, 1926. С. 17–18.

века. Героиня переживает нехватку продовольствия и дров, терпит болезнь мужа и тяготы воспитания троих малолетних детей.

Образ обычной женщины-матери, переживающей голод, отражается в поведении героини, вынужденной стоять в длинной очереди за хлебом, как автор пишет, «второй бессменный час в хлебной очереди» (1922. № 2. С. 87). Мотив голода, далее, развивается в изображении ее трех детей («два мальчика и девочка»; «Старший — лет десяти») (1922. № 2. С. 97), которые сравниваются с маленькими птенцами индейки, ожидающими кормления от матери: «заморенными индюшатами», «голодные индюшата» (1922. № 2. С. 97). Голод усиливается в поступках этих детей, подбирающих мусор в поисках еды: «...голодные индюшата обступили корыто, — выбирали шелуху с вареного картофеля, головки от селедок и складывали себе в полы рваных пальтишек» (1922. № 2. С. 97). Наблюдается огромный контраст между их голодным и довольным видом: «Выбрав все эти отбросы, довольные уселись на лестнице в подвал. Со свистом и сопеньем сосали, как молочные рожки — селедочные головки...» (1922. № 2. С. 97). Представленный мотив углубляется в жалобе больного мужа: «Десятый день пищи горячей не ели» (1922. № 2. С. 99). Следовательно, в речи другого мужского персонажа голод достигает своего пика и оказывается тесно связанной со смертью, создавая трагический эффект: «Люди мрут от голода, последнюю рубаху меняют на кусок хлеба...» (1922. № 2. С. 99).

Стоит отметить, что прилагательное «голодный» несколько раз используется в качестве эпитета для того, чтобы выразить желания героини получить дрова: «смотрит голодными глазами на растаскиваемое топливо», «голодное вожделение» (1922. № 2. С. 92), «голодная мысль» (1922. № 2. С. 95). В данном случае такая тяга вызвана не отсутствием еды, а другой жизненной необходимостью — дров.

Непосредственно за темой голода следует другая — тема холода, воплощенная в неоднократном использовании автором слов, обозначающих

холод («зимой», «намерзнешься», «заморозки», «нетопленной», «в холоде», «холодном полу» и др.) (1922. № 2. С. 94–95), а также выражающих значение дров: «плахи, доски, бревна», «щепки», «топливо», «бревешко», «казенные дрова», «два бревешечка», «дровишек» и др. (1922. № 2. С. 91–95)

Жажда получить дрова раскрывается в беспорядочных сценах, когда толпы людей воруют и выхватывают друг у друга бревна из разрушенного старого дома. Толпы в основном состоят из бедных женщин: «...что копошащиеся внизу облики людей — оборванные, закопченные женщины, старые и молодые, изредка мужчины...» (1922. № 2. С. 91). Использование двух приемов бессоюзия и многосоюзия наглядно воссоздает жесты людей и множество способов, с помощью которых они добывают дрова: «...вырывая друг у друга плахи, доски, бревна, пилят, рубят, ломают, всячески способствуют разрушению, кто с ломом, кто с пилой, с топором» (1922. № 2. С. 91). Посредством приема сравнения подчеркивается безумие толпы в поисках дров, что доводит их до полного разрушения дома: «Вот набросили веревку, зацепили простенок и, взявшись толпой, как бурлаки за канат барки, потянули...»; «Вот все тащат по короткому бревешку, похожему на брус лавочного хлеба, и несут его так же бережно, любовно...» (1922. № 2. С. 92).

Мотив холода также усиливается в отчаянной жажде получить дрова со стороны героини и ее семьи. Страх быть обнаруженной отражается в описании ее жестов после того, как ей помогают добыть дрова: «Катерина дрожащими руками охватывает дарованное бревешко и торопливо прячет» (1922. № 2. С. 92). Однако, к несчастью, все ее украденные дрова отбирают. Попытка героини найти на кладбище «сухие ветки, сучья с берез» (1922. № 2. С. 94) также оказывается неудачной, а то немногое собранные дрова она забывает отнести домой вместе с мешком: «...Мешок ведь брала. Где оставила?» (1922. № 2. С. 98).

Внутренний монолог героини рассказывает о том, что ее семья испытывает острую нехватку дров, выражая беспокойство героини: «Дома

совсем дровишек нет к зиме, а заморозки уже начались... Муж справиться не может в холоде да без горячей пищи...» (1922. № 2. С. 95).

Неслучайно связанный с темой голода и холода мотив бедности отражается в изображении внешности героини и детей, а также их интерьера комнаты.

Образ бедной женщины-матери складывается из описания ее одежды («в надвинутом кивотом <...> темном платке», «темный платок» (1922. № 2. С. 87), «в темном кивоте платка») (1922. № 2. С. 98), в частности, платья героини («Катерина пестрая до колен от заплат, сменивших неразлично теперь первоначально цвет и материал ее узкого пальтишка») (1922. № 2. С. 92), в отличие от хорошей одежды «барыни и барышни» («хорошо одетые», «городскую обувь», «чистое шерстяное платье») (1922. № 2. С. 87–92), а также взгляда героини («жалеющими глазами», «пугливо оглядывающуюся» «с вожделением посматривала») (1922. № 2. С. 87–94). Стоит отметить неоднократное использование вздохов, нередко связанных с выражением эмоций героини: «проводжала каждого вздохами», «вздыхала Катерина, удрученно», «вздохнула вслух», «Умиротворенно вздыхает», «только вздохнула» (1922. № 2. С. 87–98). Так что этот прием выразительных вздохов способствует созданию образа сентиментальной женщины-матери, охваченной тоской по жизни, жалостью к другим людям и бессилием к детям.

Дети у героини тоже одеты в лохмотья («рваных рукавов», «лохматыми крыльями», «в полы рваных пальтишек») и не по размеру («с длинными рукавами») (1922. № 2. С.97). Все трое находится в психически угнетенном состоянии: «Нахохлившись», «унылым», «сухо проговорил», «угрюмо» (1922. № 2. С. 97).

Рассмотрим внутреннее пространство комнаты, находящей в подвале. Темнота комнаты представлена с помощью приема сравнения. комната сопоставляется с деревенской баней и подчеркивая ее грязь и беспорядок: «В большой, низкой комнате было темно, как в деревенской бане по черному. Два

продольных окошка, и без того маленькие, были заткнуты наполовину какими-то грязными кишками» (1922. № 2. С. 98). Подробное описание немногочисленных вещей дает представление о состоянии бедности в семье героини. Единственная мебель в ней — две деревянные кровати: одна предназначена для больного, а другая одновременно служит столом: «В комнате только и было мебели, что две кровати: одна под больным, другая служила столом и кроватью...» (1922. № 2. С. 98). Изображение звука подчеркивает низкое качество вещей: пол скрипит («тяжело скрипящих половиц»), а кровать «хрустнула» (1922. № 2. С. 98). Углубляющийся мотив бедности вместе с мотивом холода становятся более конкретными в связи с отсутствием деревянной мебели: «Вся деревянная мебель пошла на топливо» (1922. № 2. С. 98). Печь, выступая как единственное средство отопления дома, утрачивает свою функцию: «Русская печь выпячивалась голым мертвым брюхом. От ее поместительного, давно не кормленного чрева было еще холоднее» (1922. № 2. С. 98). Остальная недеревянная мебель, а именно стулья, заменяется разбитыми ведрами и найденными жестяными банками: «первый попавшийся стул — старое ржавое ведро»; «...а стулья заменяли подобранные на сломках домов на дрова, — старые, дырявые ведра и жестяные банки» (1922. № 2. С. 98).

Семейные конфликты, осложняемые бедностью, способствуют формированию трагизма судьбы героини. То, что дети собирают мусор, чтобы поесть, воспринимается героиней как своего рода стыд: «Опять по чужим ямам ходили... Соседи увидят — стыд... Наказанье вы мое. Крест тяжкий. Давно ли ели?!» (1922. № 2. С. 98). Дети, соответственно, испытывают страх перед упреком матери: «Дети пугливо закрыли от нее остатки своей еды...» (1922. № 2. С. 98). Больной муж, лежащий в кровати, оказывается тяжелой ношей для героини, которая является единственной труженицей в семье. Мертвенная атмосфера, связанная с болезнью мужа, усиливается изображением цвета желтого и бледного: «на желтой подушке отделилось

бледное лицо», «Бледное лицо приподнялось от желтой подушки» (1922. № 2. С. 98–99). Конфликты между женой и мужем, вызванные материальными недостатками, резко проявляются в расспросах мужа: «Добыла дровишек?»; «Где дрова-то?»; «Отобрали опять, что ли?» (1922. № 2. С. 98). В его жалобе выражается разочарование и бессилие по поводу того, что героиня оказывается с пустыми руками («Будь ты проклята — праведница!»), и страх перед смертью («Подыхаю ведь...») (1922. № 2. С. 98).

Таким образом, анализ изображения внутреннего пространства комнаты героини показывает тяготы и бедность семьи во время голода и холодной зимы начала 1920-х годов XX века. На этом фоне несчастливые семейные отношения и неизбежные семейные конфликты определяют трагический характер судьбы героини.

Бывший социальный статус героини также влияет на ее судьбу. Героиня служила прислугой в дореволюционный период.

Лояльное отношение героини к господам фактически определяется характером ее покорного отношения к собственной судьбе. По ее словам, «...А господ хаять мне нечего, что за стол не садили — не вышла ни платьем, ни родом...» (1922. № 2. С. 89). Героиня считает, что она недостойна уважения из-за своего низкого происхождения и должна терпеть свои грехи: «Мне уж крест такой от Бога положен, всю жизнь терпеть...» (1922. № 2. С. 89). Чувство вины и терпения, неизменно испытываемое героиней, во многом связано с ее христианской верой, о которой подробнее будет упомянуто позже. Ее славословие барина сильно контрастирует с враждебным отношением к большевикам: «...Ты, вот, сколько ни гордись, а барином не будешь, комиссаром разве, ну, так ведь петух сколько ни пой — не соловей, комиссар сколько ни кричи — не барин...» (1922. № 2. С. 89).

Героиня часто изображается с сочувствием, особенно по отношению к людям с высоким статусом или богатым людям, в частности — к своего «квартирохозяину»: «...заметив среди пешеходов своего квартирохозяина,

бывшего лавочника, таскавшегося теперь ежедневно из дому утром со скарбом за спиной и возвращавшегося с меньшей ношей к вечеру, изнемогающего, усталого» (1922. № 2. С. 88). Героиня жалеет «квартирохозяина» за то, что он потерял свою прежнюю обеспеченную жизнь, но игнорирует тот факт, что у него еще многое есть: «...после такой жизни, лавку какую с бакалейным товаром имел, десять приказчиков, жену, как барыню, одевал, ребятишек... А теперь на горбу им пропитание носит...» (1922. № 2. С. 88).

Героиня не единственная женщина, сочувствующая богатым. В одном из эпизодов другая женщина — «в черных очках» — «выступила Катерине на помощь», рассказывая историю о купце, потерявшем свой пароход, и о жалости, испытываемой к нему: «Конечно, не легко добра лишиться. Я одного купца знала — пароход у него с товарами затонул на глазах; перегрузили очень. Так он тут же на берегу с ума сошел — в воду кинулся... Тоже и лавка или дом...» (1922. № 2. С. 88).

Можно сказать, что героиня относится к низшему социальному классу, и в то же время является типичной женщиной, которая считает себя прислугой и при этом защищает своего бывшего барина.

В рассказе представлен несколько персонажей, принадлежащие к высшему классу, важнейшим из которых является женский персонаж — бывшая домовладельца Домна Антипьевна Скакунова. Ее муж Карп Петрович Скакунов был владельцем крупного поместья и после смерти был похоронен в склепе, недоступном для обычных людей: «Склеп был выложен под самой землей. Только со стороны входа и видно было, что это не простая могила, а склеп» (1922. № 2. С. 94). О том, что героиня и ее умерший муж принадлежат к купеческому сословию, читатель узнает из следующей фразы: «Так просто, но прочно, по-купчески, охраняла прах своего мужа Домна Антипьевна» (1922. № 2. С. 94).

Образ благородной бывшей домовладельцы передается через ее отношение к бедным и советским властям. Высокомерное отношение

персонажа проявляется в унижительных и оскорбительных обращениях к людям, таскающим бревна: «...во всем ее благородном, господском доме расселены эти “хамы” и “тунеядцы”»; «Поколотила бы она баб, копошащихся в упоении на развалинах, наказала розгами снующих, как на празднике, ребят-чертенят» (1922. № 2. С. 91).

Такое же отношение направлено и на главную героиню. Она пользуется уважением героини к себе, чтобы получить бревна, но сама не желает их красть, так как, по ее словам, «Ее и попрошу... Дешевле, чем с другими, обойдется... <...> Она уважительная, сделает, пообещаю ей чего...» (1922. № 2. С. 92). Однако в любом случае их попытка оказывается неудачной. Эффект иронии усиливается в тот момент, когда бывшая домовладелица быстро схватывает два самых больших бревна: «Домна Антипьевна схватила в это время под мышки два самых больших бревна, похожих на акул и убежала с ними» (1922. № 2. С. 93).

Тоска по прошлому у этого персонажа вызвана неудовлетворенностью советским режимом. Для нее милиционеры — это дьяволы, «“чорта” у костра», а власти — разрушители порядка» (1922. № 2. С. 91). Персонаж воспринимает реальность, полную разрушений, как «ад и землетрясение», по ее мнению, «...Житья от вас нет... Порядки тоже...» (1922. № 2. С. 93).

Дом ее старого приятеля по решению советской власти снесен на дрова: «...прямо напротив ее бывшего дома рушился дом давнишнего приятеля ее Духанова» (1922. № 2. С. 90). Разрушение старого дома в данном случае символизирует уход старого времени и падение старого порядка. На смену им приходят новая эпоха и новый порядок. Отсюда страх и неприятие персонажа возможной потери своего имущества: «Смотрит, смотрит Домна Антипьевна, ужасается — не хочет видеть в этом простую сломку старого дома, отданного гражданам на дрова» (1922. № 2. С. 91). Для персонажа в ее время такого бы не произошло: «Не привыкла она к этому в свое время»; «Все строили, а не разрушали тогда» (1922. № 2. С. 91).

Чувство тоски по старому времени испытывают не только Домна Антипьевна, но и другие привилегированные люди, принадлежащие к бывшему высшему классу: чиновник и барышня.

Чиновник, теперь неприлично одетый («потертую фуражку»), тоскует по удовольствиям и комфорту прошлого: «...булка белая к чаю, крендели...» (1922. № 2. С. 88). Согласие других с этим мнением проявляется через форму их голосов:

«Голоса:

— Сахару вволю.

— Чай китайский.

— Магазины какие, что хочешь, то и просишь...» (1922. № 2. С. 88–89).

В рассказе есть еще один схожий женский образ — грустная барышня («плачущее лицо») (1922. № 2. С. 89), скучающая по прежним временам, когда могла танцевать. Ее пухлое тело («Пухленькая барышня») (1922. № 2. С. 89) свидетельствует об отсутствии недостатка в пище. Разница между реальностью и прошлым для нее заключается просто в отсутствии развлечений: «Теперь и пойти некуда, повеселиться, потанцевать, как прежде...» (1922. № 2. С. 89).

Таким образом, анализ социально-классовых признаков двух типов персонажей в рассказе выявляет сходства и различия между образами женщин из высшего (Домна Антипьевна Скакунова) и низшего класса (героиня — Катерина Семеновна). Главные женские персонажи — Катерина и Домна — принадлежат к числу защитников старого порядка. Исследование социальных отношений и взаимодействия между женскими персонажами показывает, что госпожа защищает свои собственные интересы, а героиня — интересы высшего класса в ущерб себе.

Другая общая черта этих женских персонажей состоит в том, что они все являются верующими. Главная героиня пристально смотрит на крест, постоянно молится Богу и цитирует высказывания из Евангелия.

«Крест» символизирует перенесенные героиней страдания, ее трагическую судьбу. «Крест» как важный символ, являясь названием рассказа, встречается по всему тексту.

Образ «креста» часто появляется в глазах, речи и сознании героини. Персонаж видит «стропилу» разрушенного старого дома в виде «креста», с ее точки зрения, «Только стропила с открылками крыши поднимались над всем этим из мглы взлетающим к небу крестом...» (1922. № 2. С. 90). Взгляд героини постоянно обращен к «воображаемому кресту»: «...удрученно и молитвенно поднимая глаза на качающийся над неоконченной каменной постройкой большой деревянный крест»; «Часто и с трепетом душевным смотрела на этот крест Катерина.» (1922. № 2. С. 87); «...уверенно смотрела на крест у постройки...» (1922. № 2. С. 89). Разрушение дома в некотором смысле символизирует разрушение «креста» и судьбу переворота старой эпохи: «Сокрушается крест Господень...» (1922. № 2. С. 89).

В речи героини часто употребляется прием эллипсиса, способствующий созданию образа сострадательной «верующей женщины», часто говорящей самой с собой. Сострадание к другим отражено в его благочестивых словах: «Всем крест Господень выпал...» (1922. № 2. С. 87); «Всем, всем выпал крест тяжкий, суровый, всем...» (1922. № 2. С. 88); «тяжкий крест выпал на вашу долю...» (1922. № 2. С. 92).

В образе героини присутствует «внутренний крест», означающий перенесение страданий и принятие наказания Бога, что отражено в ее цитатах из Евангелия: «...А в писании што сказано: “Кто хочет итти за мной, отвергнись себя, возьми крест свой и следуй за мной” ... А куда мне... Вся я мирскими грехами обвешана. И крест греховный на мне...» (1922. № 2. С. 94).

В потоке сознания героини непрерывно появляются молитвы к Богу. Пренебрежение к себе («блудница») в ее молитве контрастирует с почтением к домовладелице Домне («Святая душа») (1922. № 2. С. 94). Героиня воспринимает образ Домны не просто как благородную госпожу, но и как

образец верующей христианки, именно «праведницу». Как она говорит: «Как же, чувствую, матушка-барыня — тяжкий крест выпал на вашу долю... Шутка ли — домом каким владели, капиталом... Мухи не обидели, жили себе потихонечку, только бы покушать да Богу помолиться, а теперь и угол-то вам отвели последний, можно сказать, в собственном то доме... Каково это... Истинное святое терпение надо иметь... Разве я не понимаю...» (1922. № 2. С. 95). Походка и жесты двух персонажей также отличаются: одна благородная, другая робкая: «Прошла величавой поступью Домна Антипьевна от церкви к склепу, а Катерина, как грешница, спряталась, укрылась за деревья...» (1922. № 2. С. 94). Самоунижение усиливается в ее убеждении, что она не может сравниться с Домной: «Ах, никогда-то мне и краем ступни не походить на Домну Антипьевну...» (1922. № 2. С. 94). Героиня перечисляет свои грехи — неспособность вытерпеть страдания, преодолеть свою человеческую слабость: «Все в посте да молитве... <...> Не могу одолеть греховной слабости. Летом — с устатку, с жары, спать в холодке хочется. Народу мало в церкви — вольно. А зимой намерзнешься на улице да в нетопленной комнате, зайдешь в Божью свечелку — тепло, пригревает, примаривает...» (1922. № 2. С. 94). Все это — наказание от Бога для нее самой: «...Я обедни или всеночной не могу выстоять — ко сну меня клонит в святом месте. Прямо наказанье Божие...» (1922. № 2. С. 94). Героиня молится о прощении своих грехов, мечтая убежать от своей бедной обыденной жизни: «“Опять я о мирском... На минуту от земного не уйду... На кладбище о дровах думаю, в церкви — о свечке Божьей, кабы вместо иконы жратву свою осветить, в лавке жду кабы лавочник обвесился да мне целую ковригу вместо половины отпустил... Экие все грешные мысли одолевают... Куда ни сунусь... <...> Уж, кажется, здесь только и мир и успокоение душе найти, отрешиться от земного...”» (1922. № 2. С. 95).

Таким образом, христианский образ героини формируется на основе ее преданности кресту и молитв к Богу. Крест как важный символ в этом рассказе

символизирует судьбу греха и терпение к страданиям. Героиня воспринимает страдания, испытываемые ей, как наказание Бога за себя.

Однако в рассказе появляется еще один образ женщины — взрослая дочь героини Дуня. Автор выстраивает отчетливо непохожие образы старой и новой женщин, передавая их конфликтные отношения как противопоставление старой матери и молодой дочери.

Идея свободной любви и брака является основой из ценностей для «новой женщины». Отношение дочери к свободной любви отражено в ее интимном поведении с женихом в лесу на кладбище и отсутствии страха быть обнаруженной матерью. Звуки («звенела неудержимо», «обвивая звоном молчаливые горбатые холмы», «живые звоны молодой здоровой груди»), издаваемые персонажем и ее женихом, отличаются от тишины кладбища, особенно при сравнении ее смеха со звуком стаи птенцов («целую стаю живых разноголосых птенцов», «целый выводок невидимых разноголосых птенцов») (1922. № 2. С. 95). Изображение ряда их жестов и поз дают ощущение эмоциональной близости персонажей: женский персонаж — «топая, как добрый конь», «вынеслась», «вертела во все стороны головой»; мужской — «выбежал», «поймал», «приподнял», «встряхивал», «встряхивая», «стараясь поцеловать» (1922. № 2. С. 95).

Дочь откровенно признается в своем намерении отправиться «в Совет» со своим женихом для заключения брака, а не в церковь: «Дуня смело смотрела в лицо матери... — Мы завтра маменька в Совет идем...» (1922. № 2. С. 96). У нее имеется свободная воля и решимость распоряжаться своей жизнью: «Что я маленькая?.. Поведете вы меня... Выросла я... Да и законов таких нет больше. Сама могу располагать собой...» (1922. № 2. С. 96). Показав, что она имеет возможность быть экономически независимой, дочь далее эмоционально смягчает свое отношение к матери и пытается убедить мать принять помощь от нее и ее жениха: «Дуня смягчилась. — Маменька, но что же тут худого? Радоваться надо только. Двое больше вам поможем» (1922. № 2.

С. 96). Так что в образе «новой женщины» формируется новая концепция свободной любви, свободного брака и даже сексуальной свободы.

Конфликт между ними осложняется в связи с противоположными ценностями старого и нового. Христианская вера героини-матери и неразрывно связанное с ней лояльное отношение к бывшим господам и господам заставляют ее с отвращением относиться к большевику, «безбожнику». Это обнаруживается в двух ссорах героини с дочерью и ее женихом.

Жених дочери отмечает, что героиня сочувствует лишь богатым: «А только вы все богатых жалеете, словно сами все это потеряли...» (1922. № 2. С. 88). Враждебность героини по отношению к персонажу («смотря на него, как на врага») (1922. № 2. С. 88) проистекает из его сомнений в том, что бывшие господа заслуживают сочувствия героини. Судьба их как «мешочники» не трагична, они лишь стараются набить брюхо: «Вон, Катерина-печальница, приростила себе крест на загорбок да и мешочникам кресты вяжет. А мешочника один желудок давит...» (1922. № 2. С. 88). Он обращается к оскорбленным женщинам, рассматриваемым господами как жертвы. Это женщины, зависящие от «господских» хлеба, боящиеся провести ночь с мужем («мужа принять на ночь не смела»), выброшенные как проститутки, когда они беременеют и рожают незаконнорожденных детей («а понесла, так на улицу кинули ее, как гулящую...») (1922. № 2. С. 89). Попытки персонажа разбудить женщин, защищающих богатых из высшего класса, сталкиваются с неудачей: «... ничего не видите, не слышите из-за утробы» (1922. № 2. С. 90).

Второй спор с героиней происходит, когда дочь и жених обнимаются на ее глазах. Сильные обвинительные слова в адрес дочери передает антипатию героини к коммунистам и стыд, испытываемый ей из-за дочери: «С безбожником?!. Коммунистом?!..»; «Дунька. Бесстыдница. Срамница. С ума ты спятила. На кладбище... Игры... С парнем...» (1922. № 2. С. 96).

Дочь, работающая на заводе, становится коммунисткой и участвует в общественной жизни. По ее словам, «На одном заводе работаем... Я Андрея давно знаю и товарищи его любят...» (1922. № 2. С. 96). Героиня, возмущенная коммунисткой дочерью и ее «советским женихом», гневается: «В Совет?!. Советский жених?!. Никогда. Умру скорее, тебя заporю...»; «Чорта они уважают, твои коммунисты. Сама ты коммунисткой стала. Родителей забыла. Бога потеряла, стыд... Ох...» (1922. № 2. С. 96–97). В конце рассказа жених приносит героине дрова вместе с Дуней. Так, вера не может принести материальную помощь героине, а госпожа, которую она воспринимает как благочестивую и праведную, прячет еду и вино в склепе своего мужа. Зато коммунисты приносят ей дрова и надежду на выживание.

Таким образом, в основе противоречивых отношений героини с дочерью и ее женихом лежит оппозиция между образом христианки и коммунистки, между христианской верой и коммунистической идеологией.

Подведем некоторые итоги. Анализ внешности героини, ее манеры поведения, мимики и взгляда, а также изображения внутреннего пространства комнаты, раскрывает портрет женщины, пережившую голод и холод и бедность. Бедность семьи и несчастливые семейные отношения определяют ее трагическую судьбу.

Наблюдаются различные типы женских персонажей, принадлежащих к высшему классу (Домна Антипьевна Скакунова), низшему классу (героиня — Катерина Семеновна), и еще образ «новой советской женщины» (Дуня — взрослая дочь героини). Бывший социальный статус героини как прислуги наряду с активной защитой высшего класса формируют ее покорное отношение к собственной судьбе. «Крест» символизирует перенесенные героиней страдания и терпения своих грехов. Образ богатой бывшей домовладелицы Домны складывается из ее тоски по прошлому, снисходительного отношения к бедным и недовольства к советской власти.

В образе «новой женщины» формируется новая концепция свободной любви и свободного брака. «Новая женщина» представлена как работница-коммунистка, забастовщица, с идеей свободной любви и брака.

Противопоставление христианской веры и коммунистической идеологии отражено в конфликтах героини-верующей с дочерью и ее женихом. Большевики играют роль помощника, как приносящий дрова и вносящий надежду в судьбу героини.

§ 2.2. Мать-крестьянка vs сын-комиссар («Четыре дня»)

Рассказ «Четыре дня» малоизвестной писательницы — М. Чистяковой — посвящен резким изменениям, вносимым сыном-комиссаром, ненадолго вернувшимся домой, в жизнь семьи, живущей в деревне. Семья состоит из постаревших родителей, сыном-комиссара, его молодой жены и маленького сына. В рассказе фокусируется внимание на больших различиях в мышлении двух поколений, и, в частности, на нарастающем идеологическом конфликте между отцом и сыном, который, согласно авторской метафоре, представляет собой борьбу за «волчьего короля», то есть за «страшное, звериное право — право молодого и нового хозяина»: отец — «старый волк, обгрызенный волчатами» (1923. № 7. С. 82–83). Этот конфликт коренится в борьбе между старым и новым, противоречии между сельским и городским, между идентичностью крестьянина и большевика. Кульминацией рассказа является попытка сына предать своих родителей «суду Ревтрибунала» за удержание и сокрытие хлеба в качестве «злостных неплательщиков», саботажников революционной борьбы, преступников (1923. № 7. С. 82). Он едва не убивает из своего нагана собственного отца. В конце рассказа сын уходит из дома, а отец не успевает догнать его, чтобы попрощаться.

Кроме главных героев — отца и сына, в тексте также представлены старшая мать, обладающая сильной материнской любовью к сыну, и жена,

тоскующая по близости мужа. Женские персонажи чаще всего занимают активную позицию внутри семьи в отношениях между отцом и сыном.

Мы уделим особое внимание женскому персонажу из рассказа и ее семейной роли — Митревне, пожилой матери. Образ героини Митревны как жены и матери проявляется в отношениях с мужем-мужиком и сыном-комиссаром. Героиня относится к традиционному типу трудящейся крестьянки, домохозяйки.

Характерные черты семьи героев представляют собой традиционную модель «сильный мужчина и слабая женщина», то есть сильный отец и слабая мать. При распределении семейных ролей существует абсолютный авторитет мужчины-хозяйки.

Безлюбовному и холодному отношению между пожилыми родителями, напряженному взаимоотношению отца и сына, противопоставляется теплая материнская фигура Митревны, ожидающей своего сына-солдата: «Ждали от него письма».

Чувствительность героини, страдающей бессонницей, к звукам («стучит ровно кто...»), «Митревна, чуткая к шуму, от постоянной ночной бессонницы») в сочетании с определенной эмоциональной интуицией («будто недовольно в напряжении угадывания») позволяют ей самой первой заметить сына, возвращающегося домой: «...она приподнимается и, вытягивая шею, позвериному приглядывается к солдату. — Да ведь это Микишка...» (1923. № 7. С. 73–78).

Психологическое состояние героини по мере возвращения сына начинает последовательно меняться, начиная со слез радости и удивление, отраженных в ряде ее жестов: «... понимает свою радость и кричит, и плачет, и мечется по печке, забывая как слезть» (1923. № 7. С. 74). Любовь и волнение матери при встрече с сыном отражается во множестве ласковых обращений: «дитёнок», «сынок», «Микишенька», «родной мой», «кровинушка моя», «Микишка» (1923. № 7. С. 75–83). Родители наслаждаются присутствием

своего сына, «его видом, его смехом, звуком его голоса» (1923. № 7. С. 74). Тем не менее, родители испытывают амбивалентные, противоречивые чувства к сыну, сохранившего и тоску по семье («смотрит на них серыми своими глазами, как и тогда, когда был мальчишкой...»), и «незнакомый голос», и чужую внешность («чужая серая шинель»), а также «страшный наган», пугающий их (1923. № 7. С. 74).

Отношения между матерью и сыном изначально позитивны. Контраст между холодным отношением сына к отцу и радостным и дружелюбным отношением к матери закладывает основу конфликта между отцом и сыном: «И на мать Никифор смотрел весела и дружелюбно, но в его отношениях к отцу сквозила холодность и какая-то связанность. Иван Сергеев скоро уловил это и оскорбился, и его подчеркнутая сдержанность еще увеличила холодность сына!» (1923. № 7. С. 74). Пожилые родители не способны понимать сына как «далекого и отчужденного коммуниста и комиссара», и его незнакомые слова, ставшие результатом его политического образования: «...но часто речи его складывались непонятно для них»; «Старики опять не понимали...» (1923. № 7. С. 74). Отец прямо указывает на то, что то, что говорит его сын, это не то, что говорит мужик. Мать, с другой стороны, молчит, терпимо и мягко относится к «чужому» сыну: «Но мать ничего не спрашивала: не понимая выражений сына, она чувствовала их общее настроение...» (1923. № 7. С. 74).

Изображение матери, кажется, раскрывает две стороны семейных отношений. Говоря условно, холодную и теплую. Мать, имея эмоционально близкую связь со своим сыном, способна в какой-то степени влиять на его решения. Героиня выполняет роль примиряющего посредника между неловкими отношениями отца и сына. Такая деталь, как «наган» сына подчеркивается несколько раз и напоминает отцу о ненавистных солдатах, когда-то проводивших ночные обыски и воровавших еду. В результате отец спрашивает сына, чистящего свой наган: «Много, не бойсь, людей уколошил этой свистулькой?» (1923. № 7. С. 74). Атмосфера между ними сразу

становится неловкой: «И всем троим стало тяжело и ясно почуялась рознь» (1923. № 7. С. 74). Мать же выступает в роли защитницы сына: «Не все же коммунисты — живодеры, — неловко вступилась мать» (1923. № 7. С. 74).

Героиня часто появляется в разговорах между отцом и сыном, чтобы нарушить холодную, напряженную атмосферу между ними. При общении с сыном, выразившим свое отвращение к религиозным картинам («на которой прыгали пузатый поп и рыжий барин»), висящим в доме, и враждебное отношение к религии («можно и к чортовой матери»), отец использует героиню в качестве оправдания, неоднократно утверждая, что они были повешены для нее: «Это для старухи, для старухи висит...»; «...для старухи, для матери» (1923. № 7. С. 75).

Холодные отношения между родителями и сыном достигает пика, после того как сын обнаруживает, что родители прячут еду и начинает рассматривать их как «неплательщиков», которые подлежащих суду революционного и осужденных на смерть через расстрел: «Да за эти за самые ваши злодейства вас нужно сейчас же, как злостных неплательщиков, предать суду Ревтрибунала. Это пахнет расстрелом!» (1923. № 7. С. 82). За этим сразу же последовало предложение обратиться в комитет, чтобы перемерить запас хлеба: «Надо объявить в Совете. Пускай перемеряют» (1923. № 7. С. 82).

На данном этапе наблюдается полное противостояние двух сторон: уже не просто родители и сыновья, а, с одной стороны, комиссар, для которого интересы государства превыше всего («Как ты смеешь такие глупые слова против представителей власти говорить? Да понимаете ли вы, что делаете?») (1923. № 7. С. 82), и, с другой стороны, крестьяне, желающие запастись достаточно еды на зиму: «Да всего на всего восемь курочек, а к весне и тех не будет. Горе чистое с ними — корму нет, в катухе — холодина, — запричитала Митревна: — пиши восемь. Оно хоть и бродит всего десяток, да две совсем не стоящие...» (1923. № 7. С. 78). Несмотря на прозвучавший крик матери о трудностях в кормлении скота и нехватку еды («заголосила Митревна, — а

мы-то как? Ведь до нови-то... до нови-то не хватит— помрем...»), она окончательно теряет доверие сына: «Неправда, не помрете, прикидывайтесь перед кем другим, а не передо мной. Я вашу политику знаю. Вас только и можно взять измором — оголить, как бабу, а потом и заставить плясать по своей дудке. Ведь вы только и думаете о брюхе...» (1923. № 7. С. 82). Из-за горячего спора между отцом и сыном сын, потерявший самоконтроль, пытается убить отца из нагана («рука его дрожала и тянулась к полке — к нагану»), но терпит неудачу, когда его успокаивает мать, опять выступающая в роли посредника между отцом и сыном: «Мать, мгновенно угадав его движение, бросилась к нему» (1923. № 7. С. 82).

Образ бедной женщины-посредника, полный чувства мольбы, отражается в ряде ее жестов («...запричитала она в голос и обнимала сына и целовала его руку, ту, что тянулась к нагану, и все отодвигала сына от полки, где лежал наган») (1923. № 7. С. 82), в умоляющем тоне («Иди, старик, послухай, — просительно сказала Митревна») (1923. № 7. С. 83). Окончательное холодное отношение сына к матери свидетельствует об окончательном исчезновении оставшегося тепла между членами семьи: «С матерью будто и был ласков по первоначальному, а потом и на нее перестал глядеть» (1923. № 7. С. 86). Откликом, полученным героиней, выражающей материнскую заботу о сыне, становится постоянное неприятие со стороны сына: «отказавшись от ужина и от теплых блинов, которые мать, чуткая к его приходу, разогрела в печи...»; «Не надо, я сам...» (1923. №7. С. 86–87). Последняя попытка матери уговорить сына попроситься с отцом также отвергнута сыном: «Он спит, не надо...» (1923. №7. С. 87).

Таким образом, в анализе рассказа «Четыре дня» прослеживается традиционный образ матери, содержащий любовь к своему сыну. Мать играет покорную, теплую, отдающую роль в семейных отношениях. Женская фигура становится подчиненной мужским отношениям и теряет свою самостоятельную волю.

Глава 3. Типология женских образов в журнале «Красная новь» 1920–1923-х годов): тип «жена»

В третьей главе рассматриваются типы жены и анализируются разные схемы семейно-брачных отношений между женой и мужем на примере рассказов «Четыре дня» М. Чистяковой, «Африканский брат» О. Д. Форш, «В будний день» Л. Н. Сейфуллиной, «Болящий» С. П. Подъячева.

Рассматриваемые ниже женские образы в качестве жены — Митревна и Степанида («Четыре дня»), Прасковья Ивановна («Африканский брат»), Соня («В будний день»), Пелагея Никоноровна («Болящий») — встроены во взаимоотношения между женой и мужем. Выбранные рассказы позволяют раскрыть специфику формулирования персонажа-жены, их семейные роли, конфликты с мужем, и внесемейные деятельности.

§ 1. Жены, подчиняющиеся своим мужьям («Четыре дня», «Африканский брат»)

Роль жены — Митревна и Степанида в рассказе «Четыре дня» М. Чистяковой, Прасковья Ивановна в рассказе «Африканский брат» О. Д. Форш — второстепенна. Общим для женских персонажей является их подчиненное положение по отношению к мужчинам и мужским отношениям.

Героиня рассказа «Четыре дня» относится к традиционному образу домохозяйки, подчиняющейся своему мужу. Отношения между супругами, прожившими вместе много лет, являются неравными и лишены любви: «Он не любил и не уважал баб, хотя и прожил со своей старухой много длинных годов ладно» (1923. № 7. С. 81). В противопоставлении жены с домашним скотом — коровами, овцами, лошадьми («Но баба была нужна в хозяйстве, так же, как корова, овцы, почти так же, как лошадь...») — показывается, что роль жены рассматривается мужем как всего лишь

необходимый «элемент» для управления домашним хозяйством, подчеркивается ее исключительная функциональность и полное подчинение мужчине-хозяину: «...и потому хороший хозяин должен с ней обращаться строго, но аккуратно» (1923. № 7. С. 81). Помимо домашних дел, таких как приготовление пищи («дежу к завтрашнему празднику», «месит тест») (1923. № 7. С. 76–80), героине также приходится брать на себя обязанности по сельскохозяйственным работам. Об этом можно судить по ответу мужа, когда председатель просит старика зарегистрировать количество скота в доме, а он говорит, что «Кур? Это уж бабье дело. Что, старуха, сколько у нас курят?» (1923. № 7. С. 78).

С женой муж обращается так же, как со «кобылой», — с полным контролем: «“ Бабу нужно держать в руках — это правильно. Но ночью, в потемках, под дерюгой надо ослобонить вожжу, а не то можно и захлестнуть ее совсем, занукать, как молодую кобылу. Встанет — и шабаш,” — думал Иван Сергев...» (1923. № 7. С. 81). Можно отметить, что доминирующей фигурой в сексуальных отношениях между супругами является исключительно муж, рассматривающий сексуальный акт как выражение власти, продолжение желания контролировать.

Аналогичным образом женщины является и Степанида — молодая мать, жена и домохозяйка, воспитывающая сына.

Степанида представляет собой образ жены, жаждущей ласки мужа, переживающей одиночество из-за долгого отсутствия мужа в семье в качестве солдата и комиссара. Характер жены раскрывается в ее отношениях с мужем-комиссаром.

Изменение психологического состояния жены полностью ориентировано на собственного мужа — от радости до жалобы. Односторонняя радость и смущение жены несколько раз акцентируются в рассказе: «радостная и смущенная приходом мужа Степанида», «с красной полосой на щеке», «смеялась истомно и не знала, как подойти к мужу»,

«розовая от волнения Степанида» (1923. № 7. С. 74–75). Но отсутствие диалога и эмоционального обмена между супругами доказывает, что жена не получает от вернувшегося мужа того внимания, которого ей хотелось бы: «...а он и не смотрел на нее...» (1923. № 7. С. 74).

Образ молодой жены, наполненный жалобами и слезами, порождается желанием близости, долгое время игнорируемым и не исполняемым ее мужем.

В отличие от покорной героини Митревны, Степанида демонстрирует более пылкий и прямодушный характер, выкрикивая свои обиды и жалобы на мужа в ночных разговорах с героиней, что отражено в ее жалобном голосе и красных глазах.

Состояние молчания становится нормой между супругами. Автор показывает, что между ними отсутствует общение, или точнее, что у мужа не возникает желания общаться со своей женой: «...и все-то молчком, все молчком...»; «...и все молчком, кое-как, будто нехотя...» (1923. № 7. С. 81).

Внутренние переживания и ревность персонажа усиливаются с помощью приема риторического вопроса: «аль я тебе не жена? аль кто другой место мое занял?» (1923. № 7. С. 81). Ревность жены сопровождается самоуничижением, отражающимся в сравнении ее деревенского происхождения с городской девушкой, с которой ее муж регулярно общается: «Иной раз за всю-то ноченьку темную и не притронется, ровно поганая я какая»; «...что же у тебя, мол, на уме? Девка какая городская?» (1923. № 7. С. 81). Ревность жены разгорается растет из-за новостей, передаваемых соседской девушкой о ее муже, которого хорошо развлекают в доме председателя и для него готовит девушка: «Ваш-то Никифор у председателя просидел бо-знать сколько, там и обедал. Петровна ему ветчину жарила — ей-богу не брешу» (1923. № 7. С. 80). Жена относится к девушке «злобно», называя ее «дьяволенком» и считая, что она «сплетки разносит» (1923. № 7. С. 80).

Неслучайно в изображении молодой жены часто отмечается ее глупость, особенно в ее мимике и позе: «раскрыв глупую свою пасть», «отлежала, дура, свалившись ничком в жадном своем зверином сне» (1923. № 7. С. 74–76). Очевидно, что на интеллектуальном уровне молодые супруги не могут найти общий язык. Возможно, отсутствие согласованности в мыслях лежит в основе разногласий в супружеском общении Степаниды и ее мужа.

Стоит отметить, что единственный момент, когда муж обращается к жене, это упрек: «Баба, убери же ребенка!» (1923. № 7. С. 76). Эпизод происходит, когда две женщины занимаются домашними делами — замешивают тесто и кормят ребенка — и одновременно слушают мужа и отца, изучающих политическую терминологию. Однако младший сын, пытающийся проявить близость к отцу, вызывает гнев отца, внимательно читающего книгу о коммунистической коммуне. Младший мальчик оказывается нарушителем порядка, а жена становится объектом обвинения в невыполнении своих обязанностей. Говоря кратко, что муж очень стереотипный, строгий в семье, не близок с собственным сыном, и что все ориентировано на политику.

При втором упоминании жены в речи мужа она вступает как предмет, находящийся под контролем мужа: «Моя жена и сын имеют свою норму» (1923. № 7. С. 82). Муж в гневе кричит перед собственным отцом, что у его жены и сына будет еда, а не питание, которое тайком прячут его родители: «...они едят свой хлеб, а не ваш» (1923. № 7. С. 82). Можно сказать, что судьба жены и сына одновременно зависит от мужа, но на самом деле он не заботится о них. Реакция бессильной жены на это заключается в плаче и крике: «Степанида где-то вскрикнула и зарыдала, — кормил и чертенка твоего кормил» (1923. № 7. С. 82).

Действительно, получается, что женщина — это не «пол», а «положение», формируемое социальной и культурной средой. Драматический характер отношений супругов двух поколений обусловлен различиями в характерах, порожденными их окружением. Говоря о муже Степаниды, можно

предположить, что он вырос в традиционной семье с сильным мужчиной и слабой женщиной, и манера поведения родителей сильно повлияла на него. Для ее мужа более приемлемым является образ мягкой и покорной жены, как его мать.

Но есть и другое предположение. Сын является представителем «новой советской мужчины» — комиссаром, принимающим марксистские идеи, — в противоположность представителю крестьянства, передающему старые идеи, — его родителям. Становится ясно, что неграмотная жена не способна на идеологическом уровне сопереживать своему мужу. Возможно, отсутствие согласованности идей лежит в основе разлада супружеских отношений героини Степаниды и ее мужа.

Другая героиня Прасковья Ивановна из рассказа «Африканский брат» О. Д. Форш, тоже представлена в ее семейных и социальных отношениях, а также в ее роли верующей.

«Африканский брат», как уже отмечается во второй главе, тоже входит в сборник «Обыватели» О. Д. Форш, опубликованный в 1923 году⁴⁵. Но в изданном в 1945 году собрании сочинений писательницы отмечено, что данный сборник включает в себе 11 рассказов, а эти три рассказы «Застрельщик», «Идиллия» и «Африканский брат» вошли в другой цикл «Вчерашний день» в 1928 году⁴⁶.

В рассказе изображается женщина, не имеющая возможности избежать выполнения своих домашних и детородных обязанностей. Являясь домохозяйкой, она должна выполнять повседневную работу, такую, например, как приготовление пищи. И в то же время она имеет определенную свободу в этом аспекте в зависимости от поведения мужа. Будучи «швейцаром

⁴⁵ Форш О. Д. Обыватели (рассказы). 1923.

⁴⁶ Форш О. Д. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6: Рассказы. Сказки. 1907–1923. / вступ. статья Н. С. Тихонова; Примеч. А. В. Тамарченко. М.; Л.: Гослитиздат, 1964. С. 664–665.

рисовальной школы» (1922. № 5. С. 94), ее муж становится одним из манекенов для рисования учащихся, чтобы заработать денег. Увидев обнаженного мужа («как мать родила») на выставке, она два дня не готовит ему обед: «...как-то признала мужа на школьной выставке, как ахнет — и в обморок: два дня обед не варила» (1922. № 5. С. 94). Это объясняется тем, что обнажение мужа на публике противоречит моральному кодексу — верующего человека: «Ведь Прасковья Ивановна — не как прочие, пустельга да болтушка: душа ее “града взыскует”. Зато путь ей к новому Ерусалиму открылся, спасенье нашла» (1922. № 5. С. 94).

Основным конфликтом в отношениях супругов является сектантский конфликт между героиней-штундистом и ее мужем-православным. Как пишет О. В. Гаврилина, писательница в рассказе «Африканский брат» говорит о «сектантстве»⁴⁷.

Тема «сектантства» затрагивается в связи с изменением отношения мужа как к жене, так и к ее вере. Муж изначально выступает против иного направления христианской веры жены — «штундизм». Конфликт усугубляется актом домашнего насилия, совершенного мужем в намерении обратить жену в свою веру: «Аверьяныч, наущаемый сатаной, за хлыст по началу брался, — поучить, чтоб жена на свой голос не пела, в штунду не бегала...» (1922. № 5. С. 94). Но насилие не продолжается недолго: «...да скоро азарт потерял...» (1922. № 5. С. 94).

Ключевым моментом изменения мышления персонажа является обнаружение того, что в общине штундистов, в которой участвует его жена, также существуют достойные господа: «Дознался Аверьяныч, что община, куда вступила Прасковья Ивановна, оно — хоть и штунда, да будто одобрительней прочих: бывают в этой и господа» (1922. № 5. С. 94). Изменение отношения мужа к конфессиональному направлению жены

⁴⁷ Гаврилина О. В. Сборник рассказов Ольги Форш «Обыватели» глазами читателя XXI века. С. 150.

обусловлено переходом квартального надзирателя из православия в «штундизм»: «...и стал православный квартальный значиться в новой вере» (1922. № 5. С. 94). Муж одобряет попытки жены спасти «африканских братьев», но сам не хочет участвовать в собрании общины, а лишь делает жест гордости за нее: «Пусть себе верещит про “заграничных братьев”, даже словно лестно, будто и он через жену соприкоснулся с Европами» (1922. № 5. С. 94); «Аверьяныч стал чаще бриться и купил себе новых галстуков. Не препятствовал и обращению квартиранта» (1922. № 5. С. 95).

Отсюда можно обнаружить, что роль героини в качестве жены является второстепенной в семье и подчиненной своему мужу, но в качестве верующей — дело обстоит по-другому. Два оппозиционных психологических состояния героини — покорность как жены и твердость как верующей — проявляются в ее жестах и речи перед лицом насилия со стороны мужа: «Жена — крестом руки, глаза в потолок: — Бей меня, бей, готовь венец ангельский» (1922. № 5. С. 94).

Другая сторона психологического портрета героини представляет «неплодную» жену, считающую себя грешницей из-за невозможности рождения детей. В связи с этим героиня стремится найти спасение в вере, пытаясь получить психологическую компенсацию за неспособность быть настоящей матерью, помогая братьям из Африки: «Черные ходят в Африке голые, неумытые, я б их управляла... своих деток нету» (1922. № 5. С. 95). Так что идентичность верующей героини тесно связана с идентичностью героини-жены на психологическом уровне: чем более неквалифицированной она является как жена, тем набожнее она становится как верующая.

Чувство вины, испытываемое героиней, усиливается психологическим влиянием, или психологическим контролем, осуществляемым мужем над ней: «Неблагословенны размножением — и терпите...» (1922. № 5. С. 95). Неспособность героини отделиться от роли жены, ее неспособность быть свободной выражается в речи мужа, которые, с другой стороны,

свидетельствуют о его глубокой зависимости от своей жены: «А я без вас, это точно, сопьюсь, и будет ваш грех непрощенный» (1922. № 5. С. 95). Именно по этой причине героиня решает не ехать в Африку: «Бог с вами, Аверьяныч, куда я уеду. Только...» (1922. № 5. С. 95).

Неслучайно с точки зрения другого мужского персонажа — бывшего барина героя — редактора «столичной газеты», женщина, не способная родить детей, бесполезна: «Жена у тебя, братец, неплодная, а без ребят какая же в бабе спорость» (1922. № 5. С. 94). Недовольство мужа по отношению к жене и к ее вере в итоге успокаивается утешением редактора: «Радуйся, что спасением души занялась» (1922. № 5. С. 94).

Стоит отметить, что второстепенный статус женщины формируется не только в рамках семейных отношений, но и вне семьи. Два мужских персонажа, приглашенных на собрание штундистов, демонстрируют типичные черты мизогинии: игнорирование присутствия женщин, недоверие к ним, произвольное осуждение их только из-за их женского пола.

Елизарыч — свояк главных героинь из деревни — относится к героине с равнодушием и пренебрежением, резко отличающееся от уважительного отношения к ее мужу: «Подумай, где проведешь вечность... — завела было Прасковья Ивановна, но Елизарыч вслед за Петуховым отошел от женщин и стал смотреть публику» (1922. № 5. С. 97). Недоверие персонажа к женщинам отражается в его удивлении по поводу присутствия не только женщин, когда он посещает собрание: «...и облегченно вздохнул: — не одни бабы тут»; «И еще раз с удовольствием подтолкнул Петухова: — не одни бабы тут!..» (1922. № 5. С. 97). Его паника ослабевает только после того, как он находит мужчину, который, судя по внешнему виду, имеет высокий статус: «Он хотел выразить, что если уж такой здоровый мужик ходит, так значит есть из-за чего ходить!» (1922. № 5. С. 97).

Другой персонаж Петухов обладает чертами эгоизма и гедонизма, проявляющимися в любви к игре в карты и поиску удовольствий с девушками:

«...пробор сделает, духами опрыщется — и либо к барышням, либо в карты закатится...» (1922. № 5. С. 95). Скамьи в зале религиозного собрания побуждает персонажа к воображению цирка и «какшпагоглотательницы»: «Лошадям бы тут тесновато, — прикинул он глазом, — а вот шпагоглотательница, мамзель Фифи, та на одном лишь бутылочном горлышке все нумера, как откалывает... она могла бы...» (1922. № 5. С. 97). Персонаж постоянно фантазирует о женщинах с легким характером, комментируя прически девушек из хора («корова лизала»), пытаясь узнать больше о девушках от героини и желая пригласить их на прогулку: «Н-ну, и не гуляют? — Петухову хотелось про барышень подробней узнать...» (1922. № 5. С. 97).

Таким образом, анализ семейных ролей героини и ее мужа выявит, что роль жены подчинена мужу в супружеских отношениях. При анализе мужской точки зрения в рассказе выясняется, что женщина постоянно является объектом для оценивания, что демонстрирует гендерное неравенство, выходящее за рамки семейных отношений.

Социальные роли, исполняемые героиней и ее мужем, отличаются друг от друга, главным образом, из-за их различных духовных исканий, что усиливает взаимное непонимание между ними.

Различия проявляются, прежде всего, в социальном статусе, определяемом семейной ролью: героиня является домохозяйкой, а ее муж — «швейцар рисовальной школы» (1922. № 5. С. 94). В материальном плане героиня зависит от доходов мужа. Изменение социального статуса мужа отражено в снижении его зарплаты: «Доход в школе поплоше газетного...» (1922. № 5. С. 94). Из этого следует, что материальное положение героев в определенной степени ухудшается.

Персонаж муж имеет высокое мнение о своем социальном статусе, испытывая чувство гордости за свою прежнюю профессию: «Аверьяныч, швейцар рисовальной школы, был прежде лакеем у редактора столичной газеты, чем и сейчас гордился» (1922. № 5. С. 94). По отношению к своему

бедному свояку из деревни персонаж принимает позицию помощника, считая, что именно он изменил судьбу этих родственников: «Это был деревенский бобыль, без хозяйки совсем заплошавший мужик. Еще когда швейцар жил лакеем у редактора, он обоих сыновей Елизарыча пристроил в типографию, да парни скоро спились и куда-то сгинули» (1922. № 5. С. 95); «Припоминаешь, Елизарыч, — величественно тянет швейцар, — ровно три года назад твоей судьбы чудесное было решение» (1922. № 5. С. 96).

Героиня развивает социальные отношения, основываясь на роли верующей. Выступая в качестве спасительницы, персонаж пытается защитить молодого конторщика от дьявола, распевая гимны: «Под эту-то дверь она на стул сядет и в сумерки, когда бесы вот-вот распухнут и в силу войдут, свои “Кимвалы” раскроет, и ну ограждать юного брата от козней» (1922. № 5. С. 95). Она также является активно участвующей в общине верующих. Чувство гордости, проявленное в разговоре с «краснолицей дамой», подчеркивается с помощью приема сравнения. Она привела на собрание двух человек: «А уж я сподобилась привести! — вспыхнула гордостью Прасковья Ивановна и, широко так рукой, как насадка крылом на цыплят, — вот мои: квартирант, да свояк из деревни» (1922. № 5. С. 96). Образ героини как сочувствующей женщины формируется в ее отношении к бывшим падшим и грешным девушкам из хора: «Это барышни, заметьте, все были падшие, а нонче они спасенные, — поймала своих грешников Прасковья Ивановна, — святые стихи поют» (1922. № 5. С. 97).

В отношениях между верующими-штундистов, представленными героиней, доминируют не социально-классовые различия, а принцип единства веры: «У всех в руках книжки “Кимвалы” и “Гусли”» (1922. № 5. С. 96). Среди участников собрания присутствуют представители самых разных слоев общества, включая рабочих низшего класса (мужчины — «кучера, дворники, мелкий приказчик», «извозчики»; женщины — «швейки, кухарки,

подёнщицы», «женщины в платочках»), дамы из высшего класса («дамские шляпы»), студент, военный и т. д. (1922. № 5. С. 96–98)

Основной темой общины штундистов является аскетизм, обучение мужчин и женщин воздержанию от некоторых собственных желаний. Первая половина собрания проходит под председательством проповедника, под руководством которого присутствующие совершают молитвенное служение.

Показательным образцом для верующих тоже является неназванная женщина, «искупительница», кающаяся за свой опыт пьянства и беспорядочных половых связей: «Я — великая грешница, я блудница, я пьяница — торжественно говорит женщина» (1922. № 5. С. 98). Персонаж сравнивается с образом блудницы Магдалины: «Магдалина была тоже блудница, сестра моя!» (1922. № 5. С. 98). Исповедь персонажа заканчивается словами поддержки от проповедника: «Помолимся за одну эту блудницу и пьяницу» (1922. № 5. С. 98).

Мужчины обучаются проповедником держаться от своих жен: «Главное: торопит, вздохнуть не дает — спасай себя от жены, сегодня же, нет, сию минуту!» (1922. № 5. С. 97). Так, жена рассматривается как причина мужского желания, женщина — в качестве источника сексуального желания, а осуществление сексуального желания — как грех.

Другая характеристика, свойственная образу верующего, включает стремление к помощи другим людям. Во второй половине собрания основное внимание уделено выступлению «доктора культуртрегера» из Африки (1922. № 5. С. 100). С помощью своих слов и физических жестов, рисунков и т. д. персонаж иллюстрирует отсталость Африки, включая людоедство, веру в змей, отсутствие медицинского обслуживания: «...говорил о громадном озере, где желтая лихорадка убивает приезжих людей, где черные, как деготь, туземцы, недавние людоеды, вместо Бога, поклоняются змеям» (1922. № 5. С. 99). Ответственность верующих, присутствующих в глазах переводчика как белого человека, заключается не только в том, чтобы принести африканским

«подлинную» веру, но и медикаменты, знания: «О, пожалейте черных братьев! Они умирают без веры и надежды, — и, помолчав, переводчик прибавил: — и без наших медикаментов. Тот, кто поедет к ним в Африку, будет вдруг ихний ангел-хранитель. Всякий белый человек, не имеющий даже образовательный ценз, будет там очень нужный, он будет там <...> — Каждый белый человек будет в Африке герр профессор» (1922. № 5. С. 99).

Героиня, ставшая одной из верующих-штундистов, как уже говорилось выше, не осуществляет свое желание поехать в Африку, чтобы работать «сиделкой» у чернокожих братьев, из-за переплетения ее ролей как жены и верующей. Персонаж больше не является свободной: «Кабы мне, да свободушка, — причитала Прасковья Ивановна, — сиделкой бы я к черным братьям, или чем ни на есть» (1922. № 5. С. 101). Она плачет от того, что неспособна осуществить то, что значимо для ее души: «А Прасковья Ивановна уж с плачем: — Здесь, что ни сделаешь, ведь все — не наверное для души, а там-то, слышали?..» (1922. № 5. С. 100). Героине, не имеющей свободного статуса, противопоставлены девушки из хора, подписавшиеся на поездку в Африку: «Из хора вышли две девицы, <...> Всех записывали, всем африканский брат тряс руку, всем пели почетный стих из “Гуслей”» (1922. № 5. С. 101).

Таким образом, благодаря анализу супружеско-семейных отношений, в которых доминирует сектантский конфликт, и трансформации отношений мужа к жене и жены к вере, обнаруживается, что героиня, с одной стороны, подчинена мужу как жена-домохозяйка, а с другой — как верующая, имеющая собственный идеал и спасение от своей веры. Героиня в качестве бесплодной жены является грешницей не только в ее собственных глазах, но и в глазах других мужских персонажей рассказа. В этих персонажах также прослеживается уничижительное, пренебрежительное, недоверчивое и мизогинистическое отношение к женщинам.

Конфликт между супругами также связан с их разными духовными поисками. При анализе их социальных ролей можно выделить, что социальная роль героини основана на ее идентичности верующей-штундистки, а ее общение сосредоточено на продвижении собрания штундистов и помощи африканским братьям.

В целом, семейная и социальная роль героини тесно связана с ее ролью верующей. В роли жены героиня покорна, а в роли верующей она выступает как преданная спасительница и сочувствующая другим. В конце рассказа героиня отказывается от воплощения своего общественного идеала из-за своей роли несвободной жены. Можно сделать вывод, что героиня представлена как женщина, испытывающая трудности с осознанием смысла своей жизни.

§ 2. Жена-изменница («В будний день»)

Внимание, уделяемое литературной деятельности писательницы Л. Н. Сейфуллиной в последние двадцать лет литературного исследования, нельзя назвать большим. О писательнице часто говорится ее вклад в библиотечное дело в связи с выполнением ей работы в качестве заведующей городской челябинской библиотекой. Имя Л. Н. Сейфуллина постоянно ассоциируется с литературным журналом «Сибирские огни». В 1920-х годов XX века были опубликованы главные произведения автора — повести «Четыре главы» (1922), «Правонарушители» (1922), «Пережной» (1922) и «Виринея» (1924) и другие. В современных исследованиях в статье представлен анализ повести «Пережной», рассматривая использование писательницей «диалектизмы» в повести как одного из «оренбургских» писателей⁴⁸. В научных трудах и рассказывается о жизни и литературном творчестве Сейфуллиной и

⁴⁸ Ромашкина Н. Д. Особенности функционирования диалектизмов в романе Л. Н. Сейфуллиной «Пережной» // Редакционная коллегия. С. 253–254.

проводится анализ лишь повестей и романа («Путники») ⁴⁹. Рассказ Сейфуллиной «В будний день», в отличие от других произведений, до сих пор почти не исследован.

В 1928 году был напечатан сборник «Лидия Сейфуллина» ⁵⁰, включающий в себя ряд критических статей различных советских литературных критиков, теоретиков и современников Сейфуллиной, таких как А. К. Воронский, А. З. Лежнев, В. Е. Евгеньев-Максимов, П. С. Коган, Н. Н. Асеев, Г. Е. Горбачев, В. П. Правдухин, В. Ф. Переверзев, Д. А. Фурманов, Н. П. Смирнов, С. Оленев и Г. В. Якубовский. А. К. Воронский в статье «Лидия Сейфуллина» высоко оценил ее прозу, что героиня «Виринея», создаваемая писательницей, представляет собой «новый тип женщины на Руси», которая «стала возможна только в нашу эпоху. Она свидетельствует о могучем росте личности трудового человека и, в частности, деревенской женщины, где сплошной быт был доселе особенно прочен. Женщина — цепко отстаивающая “свой нрав”, свою долю, и вместе с тем она — целиком русская женщина...»⁵¹.

Аналогичным образом, героиня, представленная в рассказе Сейфуллиной «В будний день», также отличается от традиционного образа женщины, переживая боль от ухода с работы в связи с рождением ребенка и, наконец, вновь обретая ценность бытовой жизни и смысл своего

⁴⁹ *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века // От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М. 2003. С. 21–24.

Горшенин А. В. Лица сибирской литературы. Очерки и эссе. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2006. С. 10–14.; *Горшенин А. В.* Литература и писатели Сибири. Энциклопедическое издание. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2012. С. 424.

⁵⁰ Лидия Сейфуллина: сбор. ст. / под ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Кооперативное изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928.

⁵¹ *Воронский А. К.* Лидия Сейфуллина // Лидия Сейфуллина: сбор. ст. 1928. С. 21.

существования благодаря работе. Можно сказать, что героиня также является в некотором смысле «новой женщиной», «новой женой».

В основе рассказа «В будний день» лежат семейно-брачное отношение между мужем и женой. Василий Родионов и Соня встречаются на работе и быстро женятся после месяца знакомства. По словам героя: «Соня, а первый год, как сошлись? Мы ведь месяц какой-нибудь... Да, нет и того не жили вместе. Урывками только видались. И ты была спокойна, работала...» (1923. № 7. С. 30).

Их объединяет любовь, но брак скрывается разногласия между ними. Основной семейный конфликт между супругами заключается в том, что у них разные увлечения, и их идеи не сходятся друг с другом. Это приводит к отсутствию взаимопонимания. Конфликты развиваются в их обыденной, повседневной жизни.

Аналогичные структурные элементы наблюдаются в двух частях рассказа — ссора и примирение как два основных эпизода.

В первой части рассказа героиня заявляет о себе жалобным криком: ей надоели домашние обязанности. Первая ссора возникает между двумя женскими персонажами — между Соней и матерью Василия. Повествование в рассказе в значительной степени ведется в форме диалога, который позволяет воссоздать «звуковой образ» героини: «Соня с криком», «злой срывающийся Сонин голос», «робкий, смущенный», «Сонины крики», «бабье маленькое, жалкое» (1923. № 7. С. 23–29). Речь героини заметно носит жалобный тон: «Не приставайте ко мне. Надоело! Надоело с бараниной, с говядиной, с копейками! Что хотите покупайте, что хотите ешьте! Отвяжитесь, мама, идите к Василию. Пусть сам займется» (1923. № 7. С. 24). Страдание героини возникает из-за ее беспомощности и бессилия. Она вынуждена бросить работу, помогающую ей сопротивляться роли жены.

После ссоры звуковой портрет кричащей героини превращается в образ жены, молящей мужа о прощении. Контекст жалобы понятен из ее слов к мужу:

«Я злюсь, ревную, сама себе не рада. Уедем куда-нибудь! Уедем, пожалуйста! Здесь жизнь такая нудная, такая паршивая... Раньше, когда революция, незаметно было...» (1923. № 7. С. 25).

Источником жалобы является ее собственная ревность к мужу и неспособность принять свою новую, но скучную жизнь после революции. Однако героиня постепенно успокаивается благодаря уверениям мужа. Он просит ее потерпеть некоторое время, чтобы помочь ему завершить его «большое дело» здесь, и только после этого они уедут (1923. № 7. С. 25).

Несмотря на многочисленные разногласия в семье, гармония остается доминирующим тоном в отношениях молодоженов. Сильные чувства любви снова их окружают. Героиня показывает свою любовь и привязанность к мужу, подчеркивая, что с ним она ничего не боится: «Я думаю: хорошо, что ты у меня есть. Нас двое, мы вместе. И не страшно, и не противно»; «Но с тобой я ничего не боюсь» (1923. № 7. С. 29).

Такая же структура сюжета появляется во второй части рассказа. В начале этой части сразу создается образ «странной» («Соня странная стала»), одинокой женщины-жены, в котором реализуется мотив плача и крика: «Каждый день слезы, крик», «заплакала» (1923. № 7. С. 29–31). Тема одиночества воплощается в повторении слов героини: «Целыми днями одна»; «А теперь я одна, целыми днями одна...» (1923. № 7. С. 29–30). Ощущение одиночества вызвано постоянным отсутствием мужа в жизни: «...Когда я тебя вижу? Только ночью в постели. И то сразу камнем засыпаешь...»; «Если б ты со мной побольше бывал» (1923. № 7. С. 29–30). Повторение отрицательных высказываний подчеркивает ее сопротивление против реальности: «Я не могу так жить! <...> Я не могу!» (1923. № 7. С. 29). Ее желание убежать от нынешней жизни с мужем вновь появляется: «Возьми отпуск, поедem куда-нибудь вместе» (1923. № 7. С. 29); как и в первой части: «Уедем куда-нибудь! Уедем, пожалуйста!» (1923. № 7. С. 25).

Различия между персонажами отражены в их жизненном опыте, в том числе в разном уровне образования и отношении к работе. Героиня была активна в революционном деле и получила какое-то образование того времени: «Что ж, что книжки выдавала да грамоте учила» (1923. № 7. С. 30). Затем вышла из партии из-за беременности в первый год брака и осталась домохозяйкой на четвертом году брака, не возвращаясь к работе, что заметно из слов мужа.: «Володька уж большой. Ведь и из партии ты механически из-за сына вышла. Восстановись!» (1923. № 7. С. 30). Герой, напротив, образованный («он образованный»), служил в армии («Это труднее, чем воевать...»), испытал ссылку и тюрьму («Тюрьмы, ссылки, смерти не боялся») (1923. № 7. С. 24), продолжал служить в партии после революции, часто посещая собрания («Заседанье в семь», «Вернулся с заседания поздно», «На партийном собрании») и отправляясь в командировку (1923. № 7. С. 29–35).

Источник конфликта супругов остается неизменным, ежедневно усиливаясь в повседневной жизни и превращаясь в противоречие между реальностью и памятью. По словам героини, настоящая жизнь совершенно не похожа на первый год: «А, первый год! Совсем другое!» (1923. № 7. С. 30). Героиня считает, что собственная работа, выполняемая во время революции, «вовсе не мелкая» и приносит ей чувство миссии: «Я тогда все это будто обедню служила» (1923. № 7. С. 30). Реальность контрастирует с прошлым. Лишение работы сопровождается утратой способности чувствовать: «ничто целиком не захватывает...»; «А теперь у меня нет этого чувства» (1923. № 7. С. 30). Но персонаж, утрачивая связь с социальной сферой и не зная, как установить социальную идентичность, погружается в состояние дезориентации: «Не могу я хозяйством да Володькой жить. А в партии что я буду делать? Теперь неопасно и тоже как на службе. А на службу поступить не хочу» (1923. № 7. С. 30).

Пик цепи ссор лежит в обнаружении того факта, что супруги не понимают друг друга по-настоящему: по словам мужа, «Ты никогда не была

такой...», а в ответ героини: «Я всегда была такая, только с тобой старалась быть другой» (1923. № 7. С. 30). Вторая ссора заканчивается тем, что муж предлагает дополнительное материальное обеспечение. Герой дает героине деньги и думает, «Хоть смотрит радостно. А то никлая, жалкая» (1923. № 7. С. 31). Героиня обретает материальный комфорт, меняя свои наряды («В наряды с головой ушла») и домашний интерьер («кресла, креслица», «непонятные столики», «кушетка») (1923. № 7. С. 31). Вроде бы семейное отношение между мужем и женой возвращается к нормальным.

Другая ссора является результатом углубляющихся разногласий между их представлениями о красоте. Восприятие красоты у героини связано с вкусом к одежде, особенно в период молодости, по ее словам, «Ведь мы молоды. Надо и нам красо-о-ту» (1923. № 7. С. 32). Спор разгорается из-за возвращения жены из театра «голой»: «Ноги, кажется, без чулок. Грудь и руки голые. На плечах только перехваты» (1923. № 7. С. 31). Героиня считает, что «чулки развратные», а свое тело красиво: «Если красиво, так не стыдно» (1923. № 7. С. 31–32). Но с точки зрения героя женщина без чулок — голая, что для него оскорбительно и неприятно. Героиня саркастическим тоном отвечает, что отвращение мужа к ее телу похоже на подозрение в том, что она ему изменяет: «А вот после мужья удивляются, что мы изменяем!» (1923. № 7. С. 32).

После этого спор заканчивается попыткой героини перед мужем признать сделать себя красивее лишь перед ним: «Для тебя... только для тебя хотела быть красивой» (1923. № 7. С. 32). Затем они занимаются любовью и общаются всю ночь: «Как в первые ночи <...> Бессвязен был разговор. Обо всем» (1923. № 7. С. 32). В результате открытого общения они словно возвращаются в дни первой любви: «Влюбился, как мальчишка, на четвертом году супружества» (1923. № 7. С. 33). Герой начинает чаще приходить домой к своей жене: «Нет, сегодня никуда. Ведь есть право хоть на один вечер дома. По настоящему, дома» (1923. № 7. С. 32).

Таким образом, первая и вторая часть рассказа посвящена повседневной жизни пары в первый и четвертый год их брака, используя аналогичную сюжетную структуру, состоящую из ссор и последующего примирения.

Изменения психологического состояния героини можно зрительно наблюдать в большом количестве выражений с отрицательными и положительными эмоциями, использованных во время трех ссор и примирения в рамках одинаковой сюжетной структуры.

Сначала отмечается негативное психологическое состояние героини, переплетающееся с агрессивностью и самоотречением.

Внутренний мир жены, содержащий негативные эмоции, раскрывается в ее ревности к работающему мужу («ревную») и к красиво одетым работающим машинисткам («настроенье портить»), в критике по поводу отсутствия вкуса у мужа («Ты ничего не понимаешь. У ней вкус»), а также в неудовлетворенности домашними делами и повседневной жизнью («Надоело!», «не рада», жизнь «нудная», «паршивая») (1923. № 7. С. 24–31).

Самоотречение реализуется в ее отрицании реальности и тоске по прошлому («Очищалась, потому что раньше беззаботно жила»), в самоотрицании («глупые») и неуверенности в своей внешности («я как приютская питомка»), в горе от мысли, что муж потеряет интерес к ее телу («Ему уже противно мое тело»), и в печали от пренебрежения мужа («Он не разбирает, когда я красива») (1923. № 7. С. 30–32). С этим тесно связан и страх: неизвестности карьеры и восстановления социальной роли, ненужности ребенку и подозрительности мужа.

После ссоры персонажи активно выражают положительные эмоции, включая сильную привязанность к мужу и любовь к нему («Радостью», «ласково», «Розовое Сонино лицо», «смеются», «смехом») (1923. № 7. С. 25–31), и обновленное позитивное отношение к жизни («Молодо», «радостно», «крик и смех») (1923. № 7. С. 29).

Так, по мере развития семейно-брачного отношения психологическое состояние героини переходит от негативной агрессивности и самоотречения к обновленному позитивному.

Неразрешенный конфликт между героями во второй части усиливается, что приводит к окончанию семейного-брачного отношения.

Неверность героини является триггером для этого: «Вася, выгони меня. Я тебе изменила» (1923. № 7. С. 33). Персонаж, представляя образ изменяющей жены с жалостью, реализуется в изображении ее взгляда («невидящими широко открытыми глазами», «тусклые, застывшие глаза», «глаза мертвые, без тепла»), мимики («вяло», «желтое» и «старое» лицо, «Губы побелели», «некрасивое теперь лицо», «усмехнулось тусклой улыбкой»), жестов («Остановилась», «Стояла, опустив руки», «покорно», «Вздрогнула», «Медленно покачала головой», «согнутую спину») и тон речи («Тихо», «запинаясь», «негромко, но внятно», «выговорила твердо») (1923. № 7. С. 33–35).

Характерен тот факт, что персонаж признается в физической измене, а не в душевной. Чистота любви к мужу остается нетронутой: «И тогда было в одури, без любви. Любовью с тобой всегда... всегда связана. <...> Я его застрелить хотела... Только из любви, из любви к тебе...» (1923. № 7. С. 34). Но ее тело загрязнено: «грязно тебе изменила»; «в грязи», «пьяная, опоганенная», «подлая», «поганая», «грязно» (1923. № 7. С. 33–34). Более важным моментом, побудившим героиню к признанию, является другой факт беременности: «Я тебе сказала только потому, что беременна. А его отродье тебе в дети примести не могла. В наши с тобой... дети. Я его вытравлю. Все равно вытравлю! Но я не могла...» (1923. № 7. С. 34).

Можно предположить, что любовь и конфликт вместе составляют основу семейно-брачных отношений героев. Тем не менее, неразрешенный конфликт коренится в различиях между представлениями мужа и жены о

повседневной жизни после революции и между их идеями о красоте, в противоречиях между «революционным бытом» и «новым бытом».

Бытовая жизнь у автора носит повторяющийся, механический и циклический характер. В рассказе наблюдается противоречие между бытом и революцией: «Тогда была революция. А сейчас — будни» (1923. № 7. С. 30). «Будни» играют в супружеских отношениях роль саботажника, по крайней мере, с точки зрения мужа: «жизнь в их любовь вторгается» (1923. № 7. С. 32).

Понимание «нового быта» еще связано с гендерными различиями. Стоит обсудить старую и новую концепцию роли жены, представляемой в рассказе.

Мать героя представляет собой старую роль жены, берущей на себя домашние и родительские обязанности: «Я и то топчусь, топчусь день-деньской и за внучонком, и на кухню» (1923. № 7. С. 24). Выступая лишь как звуковой образ, персонаж-мать обладает грубым голосом и жалобным тоном («другой женский голос поглубей, постарше») (1923. № 7. С. 24), полагая, что героиня является типом «советской женщиной», которая не делает работу по дому: «Эта ваша Катя-то советская — не прислуга, видимость одна!» (1923. № 7. С. 24).

Другой женский персонаж в рассказе — жена-Завьялова, молодая хозяйка большого дома. Василий и Соня вместе посещают праздничный вечер по случаю новоселья у Завьяловых. Завьяловы имеют другой подход к жизни. Они живут в большом доме и любят общаться с людьми, а также умеют наслаждаться жизнью, приглашая артистов и певцов для выступлений. Брак Завьяловой не имеет любви, но материально обеспечен, с ее точки зрения: «Любовь — это, разумеется, романтические бредни» (1923. № 7. С. 28). Формирование представлений персонажа о равноправии полов связано с темой «омолаживания»: «Это глупости, что только мужчин омолаживают. Совершенно невозможно... В конце-то концов, и женщины добьются. Я первая не пожелаю старухой при муже состоять. Какое ж это равноправие? Опять мы

— угнетенные» (1923. № 7. С. 27). Так как она не хочет быть старухой перед своим мужем.

Представления героя-мужа о жене нельзя назвать ни совсем старыми, ни совсем прогрессивными. Ему нравится героиня на работе, и он советует ее вернуться к работе; в то же время ему нужна жена, выполняющая домашние обязанности, чтобы помочь ему построить карьеру. Женщина-заведующая губженотделом напоминает герою о прежней жене. Так что герой ожидает разделения политических идей со своей женой и духовного взаимопонимания. Можно сказать, что идеальный образ жены для героя является «новой советской женщиной», работающей женщиной с богатым духовным миром и соответствующей политической позицией, честной и всегда рядом с ним.

Характерен и другой мужской взгляд на роль женщины-жены. Коллега героя, а также его друг Кондратий Евстратыч придерживается мужского стереотипного взгляда на женщин, считая, что женщины лишь принадлежат дому и что домохозяйки всегда одинаковы: «От бабы в доме всегда визг и суета»; «Все бабы в домашности одинаковы» (1923. № 7. С. 24). Персонаж выступает против и брака («“кури, дурак, а не женись”»), и свободы воли женщины («Бабы теперь перепроизводство и дух в ней вольный») (1923. № 7. С. 25).

Смешение старых и новых представлений о гендере более характерно для групп рабочего класса нового периода. Их идеи меняются вместе со временем.

В рассказе представлены следующие различные классовые и партийные группировки: рабочий класс и коммунист (Василий, Кондратий), работница и бывшая коммунистка (Соня), коммунистка (заведующая губженотделом), коммунист «военного времени» (муж-Завьялов), анархистка (жена-Завьялова), «внеклассовый элемент» и беспартийные (певец, артистки).

Стоит упомянуть о разном происхождении героини и героя: «Я к тебе не корнями...» (1923. № 7. С. 35). Гедонизм героини, по мнению мужа, является

вредным наследием старых влияний, которые необходимо перебороть и преодолеть: «А детство в беспечной богатой семье. Старая закваска еще бродит. Ничего, изживет. Она — хорошая» (1923. № 7. С. 30); «Мы оба с тобой глупые, буржуазные...» (1923. № 7. С. 31). Буржуазные элементы в женском персонаже определяют их разное мировоззрение и жизненные позиции.

Подводя итоги, необходимо отметить, что героиня следует своим инстинктам — любовной страсти и бунта — выйти замуж по любви, изменяет по страсти, и бунтует против пошлости повседневной жизни без любви и общения. Анализ развития представления о роли женщины-жены приводит к выводу, что в ранний советский период наблюдаются переплетение старых и новых идей, формирование искаженной концепции гендерного равенства в переходный период, а также не полностью сформированный новый образ женщины-жены, в котором смешивались понятия женских и материнских обязанностей.

§ 3. Жена-верующая vs муж-коммунист («Болящий»)

В журнале «Красная новь» были опубликованы произведения С. П. Подъячева — очерк «Голодающие» (1921. № 1), рассказы «Болящий» (1921. № 3), «Из недавнего прошлого» и «Православные» (1921. № 4).

Обратим внимание на рассказ Подъячева «Болящий», в центре повествования которого находится конфликт между мужем-коммунистом и женой-верующей.

Анализ рассказа в целом направлен на изменения героини, её идентичности, положения в повседневности, а также ее отношения с мужем по мере того, как меняется их жизнь.

В рассказе представлена героиня — Пелагея Никоноровна, обладающая тройной идентичностью: крестьянка по происхождению, домохозяйка и жена председателя волостного исполкома, православная христианка.

Влияние смены старого и нового времени, старого и нового порядка, вызванной революцией, на судьбы индивидов отражается в противоречивом направлении отношений между главной героиней и ее мужем.

Эта пара живет вместе уже долгое время, поженившись в юном возрасте и зная друг друга как своих молодых. Муж занимает до революции незначительную должность и вместе с женой живет в арендованной квартире «на окраине». Жена, уже немолодая, выглядит обычной крестьянкой с «особенным» красным пятном на лице: «...жена его, курносая, пухлая, не молодая уже баба, почему-то постоянно носившая на своих щеках какую-то особенную пятнистую красноту» (1921. № 3. С. 5).

Семейный конфликт берет начало с резкого изменения жизни супругов и, соответственно, социального статуса мужа, вызванного революцией.

Отношения между мужем и женой с самого начала неравны. Крестьянское происхождение героини означает, что она не может получить хорошего образования, в то время ее муж, в возрасте 52 лет, также является выходцем из деревни, но имеет гладкую карьеру, начиная с мелкого чиновника «в уездном городишке» в молодости («служил в какой-то “управе” писцом»), а теперь занимая пост председателя волостного исполкома (1921. № 3. С. 3).

Старый образ жизни мужа до революции состоит из чтения, выпивки, нерегулярных выступлений «на любительских спектаклях», посещения церкви, пения «на клиросе» и преклонения перед начальством: «...усердно посещал храм господний, любя церковное “благолепие”, пел на клиросе; к начальству своему и вообще к начальству был почтителен и даже изъяслял перед ним особенный “трепет”; в делах был аккуратен и жить бы ему «до гробовой доски» на этом месте, если бы не она... не революция» (1921. № 3. С. 3).

После революции он сначала присоединится к антибольшевистскому лагерю, «дожидаясь “Учредительного Собрания”, ругая большевиков», а

затем после их прихода к власти, служит «в военкоме» или «в отделе милиции» (1921. № 3. С. 3).

Однако, привыкнув к старому дореволюционному образу жизни («жизнь эта ему, привыкшему к прежнему начальству, к прежнему “чего изволите-с”, привыкшему к выпивке и к церковному пению и ко всему тому, что ему было дорого и мило»), живя по своему произволу, ее муж опять возвращается в деревню и, опираясь на свое знакомство с председателем и свой прошлый опыт работы, занимает должность секретаря местного исполкома, становится коммунистом и в итоге «первым лицом» — «председателем» (1921. № 3. С. 3–4).

Сравнивая пути развития, или жизненные возможности, мужа и жены, можно отметить, что у мужчин гораздо больше шансов добиться социального успеха, чем у женщин, и что социальные ресурсы, доступные мужу, гораздо больше, чем у домохозяйки.

Углубляющийся конфликт между супругами обусловлен различиями в их взглядах на жизнь. Личности супругов сильно отличаются, и одновременно имеют общие болезненные черты. Их семейно-брачное отношение является неравновесным и патологическим.

Тема «болезненности», соответствующая названию рассказа «Болящий», связана с болезненным характером героини и ее мужа, их болезненное состояние.

Героиня воплощает в себе патологическую и параноидальную личность, проявляющуюся в постоянном подглядывании за поведением мужа, а также в ее параноидальной бредовой бредней.

Момент обострения конфликта заключается в раскрытии женой тайны практики речи мужа в одиночестве перед зеркалом: «...страшно мне на тебя смотреть: как ты это сам с собой, эдак вот перед зеркалом-то представленья делаешь... чисто с ума сошел... Кто бы чужой со стороны посмотрел —

ужаснулся бы!.. Я уж не первый раз за тобой наблюдаю... сказать только все боюсь тебе...» (1921. № 3. С. 6).

Подглядывание за практикой речи мужа показано через изображение ее звук («подозрительный громкий шорох», «шорох этот за дверью»), голоса («молчанием и громким шопотом произнесла»), а также жесты («присевшая на корточки», «наблюдавшая в замочную скважину», «всплеснув», «воскликнула», «наблюдая»), иллюстрирующих ее подозрительную черту характера (1921. № 3. С. 5–6).

Параноидальные бредни героини проистекает из пренебрежения со стороны мужа, ставшего для нее чужим. Так как героиня, как жена, расположена в подчиненном положении и не имеет возможности для равноправного диалога с мужем: «...Я уж давно замечать стала, что ты на меня косыми не глядишь... рычишь как бык на кочку... а что я тебе сделала...» (1921. № 3. С. 8).

Ожесточенная ссора между ними позволяет проанализировать трансформацию психологического состояния жены, в котором доминируют паника, страх и самоненависть.

Параноидальная бредя героини проистекает из паники и страха от «тайных выступлений» мужа, особенно отраженным в ее взгляде («испуганные глаза»), жестах («с ужасом шептала», «в ужасе шептала»), в многократном повторении слов («боюсь я!..», «Боюсь я...», «страшно мне», «ужаснулся бы!..», «боюсь тебе...») (1921. № 3. С. 5–7). Использование эллипсиса и многочисленных восклицательных предложений в речи героини делает акцент на ее испуганные эмоции и непонимание: «что же это такое, а?..», «что ж это такое?!», «что ж это такое?.. сам с собой пирит зеркалом!..» (1921. № 3. С. 5).

Презрительное отношение мужа к самому себе усиливает чувство ненависти жены к себе: «Знамо где уж мне... я, известно, дура, а ты умный...

<...> сколько ты из меня соку-то выпил... теперича нехороша стала... ненужна... поумнел... возгордел...» (1921. № 3. С. 8).

Следует упомянуть и о другой идентичности героини — православной христианки, находящейся в конфликте с идентичностью ее мужа-коммуниста. Однако с этой точки зрения отношения между ними можно считать одновременно сбалансированными.

Помимо этого, наличие противостояния идентичностей между женой как христианкой и мужем как коммунистом приводит к огромной разнице в подходе супругов к революции, и к коммунизму.

Образ православной героини особенно ярко отражается в ее враждебном отношении к коммуне, коммунизму и коммунистам. Эта враждебность проявляется в ее протесте против вступления мужа в коммунистическую партию, в проклятиях в адрес коммунистической партии: «...протесты своей жены, клявшей, как и вообще это полагается, коммунистов на чем свет стоит и вполне убежденной в том, что коммунисты нечто иное, как антихристы, отступившиеся от господа бога, люди, от которых произошли и происходят все беды» (1921. № 3. С. 4).

Героиня полностью обвиняет в ненормальности своего мужа «коммуну»: «Ряхнулся мужик... с ума сошел... обезумил!.. А все она, все она проклятая сделала!.. Она все... комуния» (1921. № 3. С. 5).

Она убеждена, что коммунистическая идеология представляет собой сатану, увлекающего ее мужа в ад, в смерть: «Осетила тебя сатанинская сила камуния... тащит заживо твою душу в ад крамешный...»; «...погубит она тебя! Помяни ты мое слово: вгонит она тебя, недоживши веку, в петлю!..» (1921. № 3. С. 6–7).

И наоборот, верующая героиня верит, что лишь «мать царица небесная» может спасти ее мужа от «дьявола» и излечить его от болезни: «Мать царица небесная... заступница... ма-а-тушка, спаси, сохрани его!.. настави на путь!..»; «Владычица, научи!..»; «Опомнись! Призови царицу небесную на помощь!..

Проси ее, заступницу, образумить тебя... навести на путь... <...> Окстись!.. плюнь на все... окстись! возложи на себя святой крест... окстись!..» (1921. № 3. С. 5–6).

Доверие героини к Христу и духовная зависимость от православия проявляется в послушании словам отца священника: «Намедни батюшке о. Ксенафонту сказывала про это, а он, дай Бог ему здоровья, говорит: “вот дык коммунист, говорит, твой муженек... какими делами занимается!.. Его, говорит, отчитывать надо...” Ей-богу, не вру! так и сказал: “в нем, говорит, нечистый сидит... гнездо свил...”» (1921. № 3. С. 6). При этом жалоба («жалобно продолжала») жены обусловлена недоверием мужа к священнику, в связи с чем рождается намерение жены убедить мужа отказаться от коммунистических идей: «Может, с его-то речей образумился бы ты, бросил бы ерись свою, камунию-то эту...»; «Бросил бы ты, родной, камунию эту... ей-богу!..» (1921. № 3. С. 7–8).

Противоположные темы религии и коммунистической идей присутствует не только в речи героини и священника, но и в трансформации идентичности мужа.

Муж имеет двойную идентичность, внешне как коммунист и внутренне как доверяющий царю и верующий в Бога: «Проделав этот трюк и оставшись, конечно, тем, кем он был до революции, т.-е. в полном смысле хамом, признающим только свое я, свою собственность, попов, царей, генералитет, начальство и нося на дне души «надежду» на то, что «авось господь даст» и т. д.» (1921. № 3. С. 4).

При этом его личность характеризуется болезненными чертами, и можно определить как перформативную нарциссическую личность.

Герой является «псевдо-коммунистом», прагматиком, стремящимся к собственной выгоде, как говорит героиня, «Нешто ты взаправдашний коммунист, напустил, бог тебя знает зачем, ерись на себя...» (1921. № 3. С. 8).

Воплощение в муже сильного чувства разрыва между прошлым и настоящим, является, по мнению героини, поступком, направленным против собственной совести и сердца: «Чего тебе противу своей совести-то иттить...»; «Да уж диви бы по-настоящему, а то вить все ты противу сам себя делаешь...» (1921. № 3. С. 8). Отрицание прошлого и внутренней идентичности верующего, находит отражение в запрещении мужа жене зажигать лампаду перед иконой: «Допреж ты такой не был... бывало и в храм Господний сходишь, попоешь там... с людьми с хорошими знался... <...> а теперича на кого ты похож стал? Какие теперича твои поступки?.. Намедни я вон перед святыми иконами лампадку Николаю угоднику чудотворцу засветить хотела... маслица богова у меня осталось, берегла я на всякой случай, а ты на меня за это как зыкнул... Не отскочи я во время — с ног сшиб бы, а за что? Господь-то вот и не подает нам... прогневили его...» (1921. № 3. С. 7–8).

Образ исключительно самовлюбленного до патологии мужа демонстрируется в неоднократно подчеркивании себя в качестве контролирующего местную власть («я, представитель местной власти»; «Я — первое лицо в волости!.. местная власть!.. председатель исполкома! Все во мне!»); «я местная власть и все от меня исходит — и тепло и холод... Захочу сделать — сделаю! Захочу утопить — утоплю!..»), а также в его снисходительном тоне к мужикам и бабам, пришедшим по своим делам: «особенный, начальнический, резко-лаконический, отрывистый, какой-то особенный хриповато-гнусавый» (1921. № 3. С. 4–7). Но в действительности герой говорит фальшивыми и повторяющимися фразами, играя роль «коммуниста».

Мотив «зеркала» символизирует самонаблюдение и, несомненно, явно является выражением нарциссического сознания героя. Взгляд на себя перед зеркалом свидетельствуют о самооценке персонажа: «заговорил, глядя на себя в зеркало», «увлеченный речью и своим собственным видом в зеркале», «наблюдая свое отражение», «тараща глаза сам на себя и обведя взором слева

направо», «улыбнулся сам на себя в зеркало», «глядевшее в зеркало», «уставясь сам на себя в зеркало» (1921. № 3. С. 4–6).

Можно отметить, что зеркало также намекает на озабоченность персонажа мнением других, по словам героя, «кто я?! Как на меня глядят?! Всякое мое слово, всякой мой взгляд и жест должен быть не зря» (1921. № 3. С. 7).

Неслучайно противоположные темы религии и коммунистической идей и распространяется в сельской местности, где наблюдается общий недостаток образования среди крестьян и большое количество верующих. Во второй части рассказа особенно рассказывается о «молебствии по случаю засухи», проводимом деревенскими жителями и начатом верующим бабам, с участием девушек «с иконами», мальчиков, мужиков и баб, старосты церковного (1921. № 3. С. 9).

Муж, столкнувшийся с процессией, испытывает внутренний конфликт, вызванный как желанием снять шляпу в знак почтения, так и страха от того, что его акт поклонения будет обнаружен его коммунистическими товарищами: «Нехотя снял он картуз и, нахмурившись, стоял и ждал, когда шествие проследует мимо него» (1921. № 3. С. 9). После разговора со священником, в котором выясняется, что его жена выдает свою тайну, а священник поведает ее еще многим людям («Вы, оказывается, вовсе не болящий») (1921. № 3. С. 11), рассерженный муж возвращается домой и снова пытается убить жену, что заканчивается неудачей.

Необходимо упомянуть о чрезвычайно плохом отношении мужа к героине, вербальном подавлении и физическом насилии, в частности, о множестве оскорбительных слов «со злостью» («щука зубастая», «сте-е-рве», «окаянная сила», «стервоза окаянная», «Идиот», «дьявола», «Чурка еловая», «шкура», «бревно», «Анафема проклятая», «проклятая», «Дура», «мучительница», «»), пренебрежительных высказываниях к жене («Все от меня зависит, а ты что сделала, а?»; «Дура ты, а не жена») (1921. № 3. С. 6–8),

и даже угрозах ее жизни («Убью на месте», «Убить тебя мало за это окаянную из поганого ружья!..», «убью!.. За-а-а-режу!..», «Убью!.. пришибу на месте!», «стараясь схватить ее за глотку») (1921. № 3. С. 7–12), что создает образ эгоцентричного мужа, помешанного на контроле над женой, похожего на «сумасшедшего». Ирония заключается в том, что попытка мужа убить жену приводит к тому, что жена все больше убеждается в истинности слов священника. Вслед за этим отчаянные крики («ахнула», «отчаянно завопила», «вопли») (1921. № 3. С. 11–12) убегающей жены на улице заставляют все больше и больше людей узнать о безумии мужа: «Караул!.. батюшки!.. караул!» (1921. № 3. С. 12).

Проведенный анализ тройной идентичности героини и ее конфликтных отношений с мужем приводит к следующим выводам.

Начало конфликта между супругами заключается в отсутствии у женщин крестьянского происхождения равного доступа к образованию, возможностям работы и обеспечения социального статуса по сравнению с мужчинами того же крестьянского происхождения.

Конфликт между супругами углубляется из-за личностей героини и ее мужа, обладающих болезненными чертами.

Наблюдается параноидальная личность героини, путем анализа ее подглядывания за мужем, ее параноидальных бредней и бреда, ее психологических состояний, наполненных боязнью, страхом, шоком и ненавистью к себе.

Формирование болезненных отношений между супругами раскрывается в противоречии между идентичностью героини как верующей и идентичностью ее мужа как коммуниста, в противопоставлении религиозных и коммунистических идей. Отмечается враждебное отношение героини и даже священников к коммунизму как к «антихристу».

С помощью анализа мотива «зеркала» и самонаблюдения и восхищения мужа в ходе его тайной практической речи перед зеркалом можно сделать

вывод, что персонаж, играющий роль «коммуниста», обладает чванной и нарциссической личностью.

Уничижительное и пренебрежительное отношение мужа к героине также выявляет его контролирующий характер, ведущий к неравным отношениям между мужем и женой.

Глава 4. Типология женских образов в журнале «Красная новь» 1920–1923-х годов): тип «новая женщина»

Четвертая глава посвящена анализу образа женщины-работницы, ее рабочего состояния на заводе и бытовой жизни, а также ее формулирования идеи свободной любви и брака. Идея свободной любви и сексуальности находит отражение и в фигуре овдовевшей женщины. Проанализирована трансформация психологического состояния женщин в семейно-брачных отношениях на примере двух рассказов «Порыв» А. С. Яковлева (1921. № 4) и «Чемер» А. П. Чапыгина (1922. № 6).

§ 1. Женщина-работница: идея свободной любви («Порыв»)

Александр Степанович Яковлев (настоящая фамилия Трифонов-Яковлев) является выходцем из крестной семьи. Участие в революции 1905 года заставило его стать атеистом, присоединившись к эсерам. Б. П. Куликов в работе указывает, что главной чертой творчества Яковлева является тесная связь с «родным Вольском», так как действие его рассказов (1921–1922) — «Порыв», «Терновый венец», «Конец старой сказки», «Деревенская честь» и «Дикой» — постоянно происходит в Поволжье, а местам действия обычно является «деревня, заводской поселок, небольшие провинциальные города»⁵². Как отмечает исследователь, в этих рассказах писатель раскрывает «тему пробуждения сознания отсталой крестьянской массы», и предпочитает изображать повседневную жизнь, чтобы показать, как зарождаются революционные события.

⁵² Куликов Б. П. 97. 02. 036. Один из летописцев эпохи: Александр Яковлев (1886–1953) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 1997. № 2. С. 210–216.

Именно таким образом в рассказе «Порыв» Яковлева представлен девичий образ героини, работницы завода «Цемент», живущей «в жилых казармах» на берегу Волги, переживающая драматические изменения в своей повседневной жизни в результате забастовочного движения рабочих.

Посредством детального описания внешности, включая глаза («серым лукавым глазом»), зубов («белые зубы»), волосы («отливисто засветились ее темные волосы») и фигура («этакая прямая да высокая, а грудь-то, а плечи-то»), героиня изображена как красивая девушка в жизни (1921. № 4. С. 4–5).

Живой и веселый характер героини отражается в ее отдыхе после работы в «каждое воскресенье» — походе в лес с другими работницами. Изображение цветов яркой одежды и аксессуаров «нарядных девок» в сравнении с радугой показывает их в полной бодрости: «в белых, желтых, синих и малиновых кофтах, в разноцветных косынках, с красными и голубыми лентами в волосах — будто сама дуга-радуга их одевала» (1921. № 4. С. 4). Атмосфера оказывается весьма приятной для девушек и других парней: «а парни и подружки с хохотом, с криками — за нею» (1921. № 4. С. 5).

Героиня также воплощает некоторые черты «новой советской женщины», а именно идею женской независимости в любви и браке.

Внутренний облик героини связан с ее отношением к двум мужским персонажам — рабочий Федор Лысяков и табельщик Павел Петрович Тотухов, играющим роль ухажера. Перед лицом ухажеров у ней имеется свободная воля к собственному выбору: «Уж если выберет себе мужа, так выберет настоящего» (1921. № 4. С. 5). Ее мнение утверждается в диалоге с Федором: «За кого хочу, за того и пойду» (1921. № 4. С. 5).

Для личности героини характерны высокомерие и прямота, что находит отражение в ее отказе от мужчины: «Не больно нужны они мне. Что я одна не проживу? Много их таких» (1921. № 4. С. 7). В ответ на публичные жесты привязанности Федора перед толпой, то есть поцелуи («лезет прямо к Машеньке целоваться») и держание за руки («раза два пытался ее за руку

взять»), героиня реагирует прямым сопротивлением, выражающимся в череде последовательных ловких действий («ловко поймала», «дернула», «повернула», «толкнула», «вырвет», «погрозит»), заявляющих о своей позиции: «Не тронь» (1921. № 4. С. 4).

Со стороны мужского персонажа героиня становится девкой «с норовом»: «Машенька что королева — не подступишься» (1921. № 4. С. 4). Надоедливое поведение мужчины вызывает у ней негативные эмоции: гнев («вырвет сердито руку», «сердито проводила его Машенька глазами»), нетерпение («нетерпеливо»), уныние («Приуныла»), боязнь («испуганно»), раздражение и досада («так раздосадовала»), даже ненависть («ненавистью воспылала Маша к Федьке») (1921. № 4. С. 4–8).

В отличие от отвратительного отношения к персонажу Федору, героиня обращается с другим мужчиной с робостью, смущением, и волнением: «пуще зарделась вся», «в горле даже запершило от волнения», «смутилась» (1921. № 4. С. 6). Его уважительные слова («мое вам почтение») и вежливые жесты («воркует, и кланяется так вежливо, с перегибом») при приветствии, а также чистота («чистяком») и хорошая одежда («шляпе», «с тросточкой», «голубой галстух») производят хорошее впечатление на героиню: «Павел!.. Да каким же франтом-то!..» (1921. № 4. С. 6).

Соответственно, в этом любовном треугольнике демонстрируется мужская ревность по отношению к другому сопернику: «Э, да какой ты нынче, Пашка, красивый при голубом ошейнике-то. Чать, рубля два с полтиной за красоту-то заплатил? А?» (1921. № 4. С. 6). Намерение героини пообщаться с Павлом прерывает поведение Федора, что приводит к тому, что она отвергает обоих мужчин: «И с Павлом не стала разговаривать. Вот она какая. На зло. И того в сторону, и другого» (1921. № 4. С. 7).

Акт отказа героини от двух мужчины оценивается в словах ее подружки как выражение высокомерия: «И гордая ты, Марька, — с завистливым укором

сказала ей Ксюша, — за тобой самые лучшие парни вьются, а ты...» (1921. № 4. С. 7).

Однако в глазах героини этот персонаж Федор не подходит на роль подходящего жениха. Так, героиня невысокого мнения об этих двух мужчинах: «...а просто я хочу, чтобы никто у меня поперек дороги не стоял. А то один грозит, другой хвостом вертит вроде лисы» (1921. № 4. С. 7).

Сложившиеся у героини представления о браке формируются под влиянием жизненного опыта замужних женщин и постепенно начинают меняться.

Первоначальное пессимистическое отношение героини к браку проистекает из недоверия к мужчинам. Разговоры семейных рабочих о своей неудачной супружеской жизни приводят героиню к осмыслению тоски и утомительности «бабьей» жизни, наполненной проблемой женского одиночества, семейными ссорами: «Говорили бабы про свои дела, про соседей, про свою скучную бабью жизнь. Вот и Маша выйдет замуж, так же будет сидеть на крыльце и рассказывать о ссорах, о недостатках, о болезнях, о том, что муж пропил два рубля» (1921. № 4. С. 7).

Среди них — Наталья Спиридониха, жена кузнеца, к которой героиня обращается как к тетке Талиша: «Как с работы, сейчас к себе и сидит, или пойдет к Спиридонихе — кузнецовой жене...» (1921. № 4. С. 8).

В рассказе наглядно показывает конфликтные отношения между тетей и ее мужем-кузнецом. Конфликт возникает из-за алкогольного поведения мужа, его равнодушия к жене, безответственности и отсутствия заботы о детях, что приводит к ссорам между ними: «спиридонихину брань», «визгливые крики рассерженной кузнечихи и равнодушный голос кузнеца» (1921. № 4. С. 9). Отношение мужа к жене носит характер отрицания и нежелания общаться: «Не скрипи, Наталья...»; «Не скрипи, не твое дело»; «Тебе говорю, умолкни, Наталья!» (1921. № 4. С. 8–9). Еще одной причиной возникновения конфликта между тетей и мужем-кузнецом является разница между женой как верующей

и мужем как «безбожным» работником: «Думала, весь век с ним смеючись проживу, а на поверку что вышло?.. Безбожный ты человек!» (1921. № 4. С. 8).

Образ идеального мужа в женском и мужском представлении отличается. Тетя и кузнец имеют противоположные мнения о двух ухажерах героини. По мнению женщины, Павел может называться хорошим вариантом для брака, чистым, самодисциплинированным и нерасточительным мужем: «...про Павла. Вот это муж будет. И в глаза и за глаза скажу: хороший парень. Этот копейки не растрянжирит. <...> Вот это жених» (1921. № 4. С. 8). А сточки зрения кузнеца Павел является угодником начальства и не может называться настоящим рабочим: «...к начальнику лезет. Подлипало. Чистоплюй»; «Какой рабочий в начальники лезет, на того плоха надежа» (1921. № 4. С. 8).

Несмотря на то, что по словам кузнеца, Федору можно считать «шалыганом» и буйным человеком, он все же остается своим братом-рабочим: «Что ж Федька?..Он и гуляет, он и работу знает. <...> А Федька — наш брат» (1921. № 4. С. 8). Неслучайно Федор относится к категории умелых работников: «...а Федор Лысяков прямо на отличку. И работяга, и плясун, и гармонист, и драка если — никому не уступит. Кажется, захоти — и все будет...» (1921. № 4. С. 5).

Стоит отметить, что две пословицы используются в диалоге супругов для уничижительных замечаний в адрес Федора («Не свиным рылом лимоны нюхать»), а также для передачи похвалы Павла («Русы волосы сто рублей, буйна голова тысяча, а всему молодцу и цены нет») (1921. № 4. С. 8).

Принцип выбора мужа героиней в этот момент совпадает с мнением ее тети о выборе самого подходящего и лучшего мужчины в качестве жениха.

О роли мужа героиня вспоминает в основном как об пьяницах и картежниках: «Довольно она нагляделась на мужей пьяниц и картежников. Сколько на заводе таких-то? Еще одну несчастную хочет сделать? Нет, она не таковская» (1921. № 4. С. 5). На вопрос героини «Гармонь-то где, женишок? Пиджак-то где?», он отвечает, что они находятся в «закладе», из чего можно

предположить, что это бедный мужчина, не имеющий денег, но желающий жениться: «То-то в закладе... Ты и жену-то заложишь и пропьешь» (1921. № 4. С. 5).

Героиня относится с сочувствием к своей тете, попавшей в несчастный брак, и использует жизненные опыты тети для формирования своего собственного выбора: «Маша жалостливо смотрела на Спиридонику. Правда, какая она несчастная, забитая, во всем у ней нехватки, недостатки» (1921. № 4. С. 13). Мужчина, имеющий хорошую внешность и вежливый, становится ее идеалом мужа: «уважительный, очесливый», «умный, обходительный», «чистенький» (1921. № 4. С. 13).

Облик героини меняется на образ влюбленной девки, наслаждающейся свежестью, сладостью и радостью, приносимыми новой любовью: «Все ясно, все хорошо, весело»; «Пошли для Маши дни веселые, полные новой неизведанной любви» (1921. № 4. С. 9–11). Смех постоянно звучит в ее новой жизни: «Засмеется Маша», «рассыпалась смехом», «смеется сама» (1921. № 4. С. 9–10).

Наблюдается дальнейшее изменение портрета героини: из влюбленной девки она превращается в роль невесты, желающей семейного счастья.

В тексте появляется рассуждение на тему добрачных половых отношениях, которая, по словам тети как верующей, является грехом: «Если бы не ночки, то ни с одной бы девкой греха не случилось» (1921. № 4. С. 11). Тетя не советует героине, следующей своим внутренним «новым чувствам», заниматься сексом с мужчиной, особенно до брака: «Женится, ну тогда все, что хочешь, а до свадьбы ни-ни...» (1921. № 4. С. 11). Ее слова во многом убеждают героиню предложить мужчине свадьбу «на Покров»: «И Маша потребовала, чтобы Павел назначил свадьбу» (1921. № 4. С. 11). Героиня наполнена ожиданием предстоящей свадьбы: «И Маше так приятно от этих разговоров. Загорится вся. Свой самовар, своя кухня, свое все» (1921. № 4. С. 13).

Изображенная пожилая, замужняя женщина контрастирует с образом героини как девки. Парадокс заключается в том, что замужняя женщина, прожившая несчастливую супружескую жизнь, сама поддерживает незамужнюю девушку в стремлении выбрать подходящего мужчину, а затем вступить в брак.

Героиня в роли невесты станет подчиненной своему жениху, покорной его воле, вместо того чтобы быть самой себе хозяйном. Жених, льстящий начальству, требует от будущей жены образованности: «Разве ты деревенщина? Раз за меня замуж пошла, надо образованной быть, развязной, с разговором...» (1921. № 4. С. 14). Нетрудно представить, что жизнь женщины после выхода замуж, как подразумевается в рассказе, оказывается обреченной на несчастье.

Таким образом, построение портрета главной героини разделяется на три периода времени. Героиня в холостой период обладает свободной волей к своей независимости и к вступлению в брак. В период, находясь в любовных отношениях с мужчиной, она испытывает удовольствие и радость. На этапе подготовки к замужеству она постепенно начинает терять определенную степень самостоятельности и контроля над своей жизнью.

§ 2. Женщина-работница и рабочее движение («Порыв»)

Положительная трудовая дисциплина, соблюдаемая героиней рассказа «Порыв» А. С. Яковлева, помогает создать образ женщины-работницы, обожающей свою работу и обладающей соответствующими навыками: «бодрая и смеющаяся примется за работу» (1921. № 4. С. 10). Автор описывает график работы героини в хронологических подробностях, начиная с момента, когда она просыпается в 5:30 утра, и заканчивая уходом с работы в 6:30 вечера.

Звуковые образы тесно связаны с заводом, производящим разнообразные звуки, издаваемые многочисленными металлическими инструментами и машинами («дробилке», «тиски», «вагонетками»,

«американские вращающиеся печи», «мельничные жернова», «электрические пилы и рубанки», «молота»), в том числе «заводский гудок», «громовый грохот», «гудят», «с тяжелым урчанием и скрипом», «воют», «звонкие удары», «шум» и другие (1921. № 4. С. 9). Звук заводского гудка считается важным инструментом для указания времени: гудок в половине пятого означает, что героине пора просыпаться («В половине шестого заводский гудок будил ее»), гудок в шесть означает начало работы («а в шесть, по второму гудку»), а гудок в шесть вечера — окончание работы («В шесть опять гудок») (1921. № 4. С. 9–10). Используется прием олицетворения, и именно с этими звуками завод «просыпается»: «А завод уже совсем проснулся и, как разгневанный зверь, ворчит, хрипит, пыхтит» (1921. № 4. С. 9). Из различных звуков складывается образ завода как целого.

Акцент на силе героини уже запечатлен в изображении ее тела с помощью сравнения с наливным орехом: «могутная да ядреная, как орех наливной» (1921. № 4. С. 4). О наличии у героини большой физической силы еще говорит тот факт, что она в основном занимается тяжелой работой грузчицы: «полный цемента, тяжелый»; «опершись могучими руками в железную стенку вагонетки, она волокла ее, вся изгибаясь» (1921. № 4. С. 10).

Ряд ловких и умелых движений свидетельствуют о мастерстве героини в работе и сотрудничестве с другими работницами: «ловко вкладывает», «ловко подставляет»; «Маша вместе с другими работницами везла боченки на вагонетке в заделочную» (1921. № 4. С. 10). Превосходство героини тоже подтверждается словами хвалебными со стороны других рабочих: «Эх, девка-то, люли-малина» (1921. № 4. С. 10).

Так, образ героини как трудолюбивой, сильной и квалифицированной женщины-работницы раскрывается в ее строгом следовании рабочему графику, позитивном отношении к работе, умении ловко справляться с тяжелой работой. Во внешнем облике героини подчеркивается ее молодость и красоту в ее жизни вне работы.

Темы музыки, занимающие важное место в рассказе, являются важной частью повседневной жизни жителей деревни, а также рабочих после работы: «затянет», «запели», «опять пели», «запевку», «молодежь песни поет», «девий праздник, с <...> песнями», «заливаются» (1921. № 4. С. 4–11).

Народные песни используются для выражения различных душевных переживаний, для выражения любви героини и ее подруг природе («Позарастали стежки-дорожки, / Где проходили милого ножки»; «Позарастали мохом травую, / Где мы гуляли, милый, с тобою») (1921. № 4. С. 4), а также в качестве способа, с помощью которого мужчина ухаживает за женщиной: «Маша, Маша, улыбнись, / Ко мне грудью повернись» (1921. № 4. С. 8). С помощью приема преувеличения показывается, что мужской персонаж хорошо играет на губной гармошке: «...и Федькина гармоника, — умри и то проснешься» (1921. № 4. С. 10). Девушки своими песнями выражают свое поддразнивание и подтрунивание над мужским персонажем:

«Ах ты, тпруська, ты тпруська, бычок
Молодая телятинка,
Отчего же ты не телешься?
Да на что же ты надеешься?
Ах ты, Федя ты, Федя, дружок,
Удалая ты головушка.
Отчего же ты не женишься?
Да на что же ты надеешься?» (1921. № 4. С. 11).

Прощальная песня, исполняемая подругами героини, вновь появляется на свадьбе героини и ее жениха, в ее высокопарном, рыдающем голосе звучит жалость к героине.

А песня всегда сопровождается танцем. Тема танца играет важную роль в красочной досуговой жизни трудящихся масс: «хоровод», «играть плясовую», «польку» (1921. № 4. С. 7–11).

Занятие танцами напрямую связано с психологическим состоянием героини, которая решает не танцевать, когда она в раздраженном настроении, и начать танцевать, когда она в счастливом расположении духа.

Мужчина, умеющий неплохо танцевать, высоко ценится героиней: «Павел придет — чистяк такой, он и польку может протанцевать» (1921. № 4. С. 10).

Можно отметить, что песня и танец постоянно оказывают положительное влияние в художественной литературе, вызывая эмоции у певца, слушателя и танцующего, а также являются важными инструментами для передачи эмоций людей.

Тема пения, с другой стороны, неразрывно связана с темой рабочего движения. Другая важная функция пения заключалась в роли поднятия боевого духа и инструмента для установления связей между товарищами в забастовочном движении: «Вдруг вспыхнула песня: “Дружно, товарищи, в ногу”»; «“Сами набьем мы патроны”» (1921. № 4. С. 16).

Вторая половина рассказа посвящена важным общественным событию — забастовочному движению рабочих цементного завода, игнорируемому героиней, погруженной в свое личное счастье: «И не заметила Маша, занятая своею любовью, как в размеренную жизнь завода вдруг ворвалось что-то новое» (1921. № 4. С. 11).

Возникающий в героине мучительный процесс женского пробуждения связан с расхождением ее идей с доверчивой тетей и женихом, а также осознанием тесной связи между обществом и личной жизнью.

Героиня поддерживает забастовочное движение рабочих и не согласна с идеями своего жениха и тети. Тетка относится к социалистам с ненавистью, воспринимая их как «социалистов окаянных», разрушителей «тихой и мирной» жизни (1921. № 4. С. 15). Павел занимает стороннюю позицию: «...это не наше дело. Нам и без забастовок хорошо будет. Пусть бунтует, кто хочет»

(1921. № 4. С. 14). А тетка является его сторонницей. В результате этого героине удастся разрушить свои иллюзии о «счастливой» супружеской жизни.

Тот факт, что многие рабочие были арестованы царской полицией и жандармами из города, действительно меняет жизнь каждого на заводе. Во время участия в походе в тюрьму с целью спасения товарищей у героини возникло сильное сопереживание, а также осознание своей принадлежности к сообществу рабочих, словно рыба в море: «И Маше казалось, что горячее море движется кругом и что она плывет в этом море» (1921. № 4. С. 16). Неожиданное воссоединение с Федором и его защитное поведение позволяют героине восстановить свое впечатление о нем: «...он казался ей героем» (1921. № 4. С. 15). Но мужчину, ставшего инициатором и «главарем» движения, арестовали и приговорили к смертной казни.

Главный эпизод, оказавший влияние на трансформацию сознания героини, касается получения ею письма от мужчины, находящегося в тюрьме, пересланное его товарищем: «“Сопчаю вам, что меня предали военному суду и будет смертная казнь. Все думаю про тебя, драгоценная Машенька. Каждую ночь ты перед глазами, как живая. Люблю я вас, люблю навек”» (1921. № 4. С. 17). Глубокая любовь, выраженная в письме мужчиной перед лицом смерти, потрясает героиню и заставляет ее осознать, что ее настоящая любовь принадлежит Федору, а не ее жениху: «Федор ей люб. Вот он, желанный...» (1921. № 4. С. 18). Именно в этот момент принцип выбора героиней супруга становится доминирующим в любви.

Героиня становится безэмоциональной невестой, управляемой тетей и женихом. Неоднократно встречающиеся слова с негативным оттенком усугубляют чувство одиночества и безысходности персонажа, а также придают трагический характер: «Ни жива, ни мертва», «Ни кровинки в лице, ни искры в глазах», «ни отца, ни матери» (1921. № 4. С. 19).

Тема бегства воплощена и в персонаже Федоре, и в героине, которые, можно сказать, вместе бегут из той самой «тюрьмы», ограничивающей их

свободу: героиня оказывается «пленницей» несчастливой брака. Она мечтает сбежать, но не имеет смелости: «Господи, убежать бы отсюда...» (1921. № 4. С. 19). Но в конце Федор, успешно сбежавший из тюрьмы, забирает ее со свадьбы как спасителя и настоящего товарища: «...они вышли. Федор и Маша» (1921. № 4. С. 20). Стоит отметить, что в конце тексте они, бегущих к конторе, трубят в гудок завода, что является призывом к победе рабочих в спасении своих товарищей и символом победы рабочего забастовочного движения: «Загудел могуче гудок — и белый столб пара, освещенный электрическим светом, будто до неба поднялся над темными крышами заводских корпусов» (1921. № 4. С. 20).

Таким образом, наблюдается мучительное пробуждение молодой женщины, которой в итоге удается освободиться от стереотипных советов тети по поводу замужества и лицемерного жениха, ставящего на первое место собственные интересы. Изображение автором меняющейся жизни группы рабочих в небольшом месте — на удаленном заводе — показывает драматические изменения в обществе. Участие в забастовочном движении рабочих приводит к изменению ценностей героини как работницы, к ее выбору защищать интересы рабочего класса и выбору возлюбленного и настоящего товарища из рабочего класса.

§ 3. Женщина-любовница: идея сексуальной свободы («Чемер»)

В современных исследованиях⁵³, как представляется, уделяется мало внимания творчеству писателя Алексея Павловича Чапыгина, автора романа

⁵³ Следует отметить научную статью, посвященную выявлению особенности сочетания «реалистических тенденций и символистской поэтики» в сборнике рассказов А. П. Чапыгина «Нелюдимые». См. же: *Галямова А. А.* Поэтика и проблематика «петербургских» рассказов А. П. Чапыгина // Текст. Исследования молодых учёных. 2021 год. 2021. С. 200–209.

«Разин Степан» (1925), который, наряду с двумя другими — «Одеты камнем» О. Д. Форш (1924–25) и «Кюхля» Ю. Н. Тынянова (1925) — становится важным историческим романом середины 1920-х годов, изображающим истории в пореволюционный период⁵⁴. И этот до сих пор почти не изученный рассказ «Чемер» не утрачивает своей исследовательской значимости.

Героиня в рассказе «Чемер» Чапыгина изображена как зрелая женщина-вдова с красивой внешностью. Ее зрелая красота отражается как в красоте черт лица («румяная», «с русыми густыми бровями», «с хитрыми глазами», «золотистыми» глаза, «русых ресниц»), так и изяществе фигуры («полная») (1922. № 6. С. 44).

Она, являясь хозяйкой квартиры, относится к жильцу, герою, с характерным гостеприимством. Общение героини и ее маленькой дочери с героем носит интимный характер.

Привычка девочки ждать у двери квартиры возвращающегося с работы мужчину является обычной: «По обыкновению, у дверей квартиры Рылова встретила маленькая русая девочка, дочь хозяйки...» (1922. № 6. С. 44). Ее настроение постоянно радостное в компании мужчин: «радостно вскрикнул», «смеялась» (1922. № 6. С. 44).

И привязанность мужчины к девочке проявляется не только в его ласковых обращениях к ней («Желанна ты моя», «моя робя-а») (1922. № 6. С. 44–46), но и в физической близости.

Акт закапывания головы мужчины в волосы девочки становится игривым способом выразить чувство близости между ними, а также действием привычки: «Рылов подхватил девочку на руки, пряча широкое лицо в пушистые волосы» (1922. № 6. С. 44).

Мало того, мужчина, не обладавший богатством, раздав свои деньги землячкам, все же смог выделить из своего хлеба изюмы, чтобы отдать их

⁵⁴Русская литература XX века: 1917–1920-е годы: в 2 кн. Кн. 2. 2012. С. 336.

девочке: «Парень, выковыривая из ситного изюм, отдавал девочке...» (1922. № 6. С. 46).

Терпеливая материнская фигура героини проявляется в действиях персонажа по исправлению неточного произношения слов своей дочерью в нежном тоне: «Женщина сказала девочке певучим, полушутливым голосом: «Рылов, а не рыло. Рыло не хорошее слово» (1922. № 6. С. 44). Дочь капризна в глазах матери, и, соответственно, для матери характерна исключительная толерантность к своему ребенку: «...вольная она у меня, скапризничает...» (1922. № 6. С. 44). Хозяйка извиняется перед героем за то, что дочь грубо произносит его имя, а затем напоминает герою о его земляке, ожидающим в комнате.

Любовь к дочери усиливается из-за отсутствия отца в ее детском воспитании: «Без батьки родилась и без батьки растет» (1922. № 6. С. 44). В связи с этим отношения между матерью и дочерью становятся более тесными и интимными. Так как мать уделяет дочери больше внимания, то узнает о ней больше.

Образ хозяйки формируется в основном за счет ее меняющихся отношений с героем.

Отношение героини к герою становится чрезвычайно теплым и радушным, узнав, что его зарплата повышена: «Не каких-нибудь сорок рублей, будете огребать полторы сотни... уж истинно ладный день <...> ежели не гнушаетесь, я загляну чайку попить, посидеть...» (1922. № 6. С. 47).

Перспективный герой переходит из статуса жильца в ряды почтенных людей, переезжая из угловой комнаты в лучшую комнату по предложению героини: «Вы, Иван Михайлович, в комнатку перебирайтесь, теперь надо чисто жить, а в углу известно — чисто не проживешь» (1922. № 6. С. 47).

Из их диалога выясняется, что этот парень, не пьющий, не курящий, и не увлекающийся женщинами («Не люблю зря... и водки тоже...»; «Не

курю...»), является идеальным хорошим мужчиной для героини: «Сущий клад мужичек!» (1922. № 6. С. 47).

После того, как героиня поднимает вопрос о позиции родителей героя по отношению к его женитьбе на вдове, границы между ними явно сближаются: «Ну, а как родитель-то, ежели бы вы на вдове женились?» (1922. № 6. С. 47). Ответ мужчины, безусловно, радует героиню: «Все можно... на счет женитьбы не обвещался» (1922. № 6. С. 47).

Чувство радости и смущения отражается в ряде интимных жестов героини, объятиях и поцелуях: «мягкой, теплой рукой обхватила парня за шею сзади», «Поцеловав его торопливо», «быстро ушла, вся покрасневшая» (1922. № 6. С. 47). Ещё более интимным образом героиня готовит горячую воду для героя на следующее утро.

Однако отношение мужчин и женщин к вступлению в брак существенно отличается.

Мужское представление о браке прослеживается в диалоге между героем и мастером на заводе.

Прибавка к зарплате в этот момент означает в глазах героя неожиданное и большее счастье, а именно подтверждение взаимоотношения с героиней, что вызывает у героя идею представления о будущей женитьбе: «Не думал, не чаял прибавки — привалило счастье! <...> Теперь на хорошей отчего бы и не жениться...» (1922. № 6. С. 47–48). Являясь неженатым парнем, герой воспринимает брак как простое событие, как неизбежную задачу, требующую решения в жизни. Причиной этой идеи является, с одной стороны, исполнение героиней его воображения о хорошей женщине, а с другой — одиночество холостяка: «Лишние думы, Карп Лукич, може от одинокости, так лажу я жениться» (1922. № 6. С. 50).

Мастер, как семейный человек, признает, для него брак способен помочь избавиться от чувства одиночества, а также от вредных вещей, таких как

чрезмерное употребление алкоголя: «...Пил я тогда больше, а женитьба удержала от большого худа...» (1922. № 6. С. 50).

Он также указывает на «иллюзию» облика женщины, говоря о том, что женщина, одевающаяся красиво и заставляющая себя думать о замужестве, на самом деле представляет собой женщину с морщинами и маской с пятнами: «И то скажу: мысли о бабе в голову лезут, бывало, идешь да этакую с улицы торговку купишь... Пьяному все ладно, глаза пялишь, целуешь — чистенькая, нарядная, хоть под венец. Ночь проспидишь, глаза на купчую вскинешь, а ее как чорт подменил, как старый горшок, вся в трещинах, царапинах. Маска тоже в пятнах, не приведи Бог... Только для ради ночи да пьяных кобелей была она в свое время, фут в фут, ровненько пудрой замазана» (1922. № 6. С. 50).

Мастер также становится для героя проводником к началу выпивки, советуя ему забыть о своей болезни, оцепенеть телом и уйти от реальности, употребляя водку в умеренных количествах: «Ты, паренек, завсегда с собой бери выпивку — помни только: перепить вредно. Рюмочку—две выпить пользительно, — ни вдоль, ни поперек, дюйм в дюйм, мыслей не будет. <...> тебе бесприменно пить надо, чтоб сласть в глотке не копилась...» (1922. № 6. С. 49). Пьянство рассматривается как средство «спасения» больного человека: «...но ежели пить с головой, то спасенье» (1922. № 6. С. 49).

Первоначальное неприятие героя пьянству обусловлено его отвращением к отцу-алкоголику: «Родитель у меня пьет — не бажу глядеть!» (1922. № 6. С. 49). Личность героя характеризуется суеверием. На аналогичную судьбу будущего героя намекают слова его земляка, потратившего все свои сбережения на выпивку. Пристрастившись к алкоголю, алкогольная «натура» героя выходит наружу: «Ваня, ей Богу, что ты не занимаешься водкой, завлекательная она, ежели по природе польется, а твоя природа, что моя — вся пьяная» (1922. № 6. С. 45).

Однако, к несчастью, работа в отделении оказывает крайне негативное влияние на героя, заставляя его страдать от жутких эмоций из-за темноты:

«душно и жутко», «испуганно», «страшный», «Страховито», «жуткое чувство», «пугая», «страшный облик» (1922. № 6. С. 48–53). Герой фактически уже испытывает физическое заболевание из-за того, что в течение долгого времени работает в среде, наполненной свинцом, вредным химическим веществом. Состояние больного ухудшается, в частности, последовательно усиливается ощущение сладкого вкуса, выпадение зубов и все более частые боли в животе: «особенно сладко-приторным», «брюхо чтой-то зачало маять... зубы тоже крошатся», «грудь ныла все больше и живот болел сильнее, а зубы крошились...», «шумело в голове, ныла грудь особенно тяжело, и была тошнота», «горбась, кашляя и сплевывая кровью» (1922. № 6. С. 46–53). Так что герой «официально» начинает употреблять алкоголь.

Еще одним женским персонажем, представленным в романе, является старуха, тоже квартирантка, с которой у героини складываются близкие отношения. Жизненный опыт старушки также оказывает влияние на взгляды героини и на мужчин, и на брак. Персонаж успокаивает героиню, переживающую из-за своего возраста: «А не тужи ты, милая. Годы твои не велики — мужички тебе найдутся... не всяк мужичек любит бабу сухую, как рыба тарань, иной выбирает с телом, чтоб было на кого платье надеть, чтоб у бабоньки мяса висели, а не то что...» (1922. № 6. С. 46).

Используя метафору, сравнивая мужчину с лошадью, старуха уверена, что женщина должна приручить мужчину так же, как она приручает лошадь: сначала похлопать его по лицу, показывая свое намерение сблизиться, затем приготовить ему обед и постирать его одежду без отвращения: «Мужичек только завсегда пугливой, как конь — ежели сразу безо всего с обратью приступишься, так тому и конец: не поймашь! А ты перво дело погладь его по мордочке, да кусок, как коню, покажи. Обедом подкорми, а можно да лъзя и рубаху, портки простирни — не гнушись... там уж само дело наладится, сам, когда надо будет к тебе подберется, голову подставит: “На, мол, надевай узду-

то скорее да веди в церковь”» (1922. № 6. С. 46). В этом случае осуществляется цель всего этого — женитьба, когда женщина в этом нуждается.

Любопытно отметить, что взгляд старушки на брак, вроде бы ставящий волю женщины превыше прочего, в действительности обучает женщину «управлять» мужчиной, подчиняясь ему. Справедливо говорить, что у пожилой женщины имеются устаревшие представления о браке.

В портрете героини, неизменно меняющемся, наиболее очевидным является стремление к женской свободе воли. Стоит подчеркнуть, что независимая воля героини отчасти обусловлена наличием у нее самой важной собственности, принадлежащей полностью ей, а именно ее квартиры.

Ласковое отношение героини к мужчине, переехавшему в комнату и начавшему новую жизнь, отражается в ее тоне: «...заговорила певуче-ласково: Живите-ко по иному, Иван Михайлович. С переборкой вас!» (1922. № 6. С. 50).

Акт покупки предметов и обустройства новой комнаты («чистая скатерть», «полотенцем с расшитыми концами», висевший «образ», «огонек лампадки», «зеркало») (1922. № 6. С. 50) для мужчины и желание готовить ужин для героя и заниматься стиркой — все это основано на предпосылке о предоплате: «Нынь в стирке, а вот ужо занавеску к окну прилажу, зеркало то подобрала для вас, нарошно купила... на провизию дадите, так и обед готовить буду... белье ваше собрала, <...> рассчитаетесь» (1922. № 6. С. 50).

Отказ от обращения к герою в знак привязанности показывает намерение героини скрыть их отношения от посторонних: «Пуще всего Степанидушкой не зовите. Память у всех нас короткая, обычка скорая, при чужих назовете — зачнут худое говорить...» (1922. № 6. С. 51).

Выражение ожидания, что герой изменит свое одеяние как у «барина», говорит о том, что героиня ценит способность своего партнера к зарабатыванию денег, и несомненно, что она увлекается материальными удовольствиями: «...шадринок мало знать, а это уж как у господ. Еще бы вам

черную шляпу с полями, волосы длинные, костюмчик модный наладить, тресточку, и будете барин-барином» (1922. № 6. С. 51).

Фигура хозяйки также характеризуется скупостью, в частности в ее экономном поведении в отношении использования дров: «со своим выстираю — за одно дрова жечь»; «Чтоб не жечь лампу» (1922. № 6. С. 50–55).

Разбитие зеркала, подаренного героиней, символизирует возникновение разрыва в их отношениях, по словам героини, «Не счастливо зеркало разбить, а на новосельи совсем худо...» (1922. № 6. С. 52). Герой выдерживает разочарование и начинает пить. В страхе девочка убегает «с криком», столкнувшись с пьяным героем, что вызывает сомнения героини в его характере: «Чегой-то Ирка напужалась вчерась от вас, Иван Михайлович?» (1922. № 6. С. 52).

Отрицательное отношение героини к браку возникает из-за беспокойства о неизвестности и незнания характера мужчины: «...карактера вашего еще не вызнала...» (1922. № 6. С. 52). На предложение героя выйти замуж героиня отвечает отказом, веря, что и мужчина, и женщина становятся чужими и плохими после женитьбы: «Зачем спешить? Поживем-ко так... <...> только знаю, что плохие калоши узнаешь в мокреть — лихого мужа, аль жену — после венца... Сойдемся ближе, да друг дружку восчувствуем — тогда иное» (1922. № 6. С. 52). Выбор героини быть лишь любовницей вызывает подозрение и недовольство со стороны мужчины: «Степанидушка заигрывает, а замуж не идет...» (1922. № 6. С. 51).

Брак становится для мужчин средством связывания и контроля над женщиной, в некоторой степени из-за страха перед неизвестностью, как и для женщин, но в то же время из-за тревоги по поводу возможных изменений в будущем выборе женщины. В его словах кроется причина сильного желания героя вступить в брак, то есть страх быть брошенной героиней: «...да удумаешь ежели что покинуть, так я в та поры куда? Нож ведь мне!» (1922. № 6. С. 52). Но, на самом деле, именно мужчина пытается восстановить свое

доминирующее положение и подтвердить свою власть над женщиной через брак.

Женщина может стать любовницей, вдовой, матерью, но отказывается стать женой, по ее словам, «...венцом голову закрепить — иные законы, а вольная полюбовница завсегда вольна» (1922. № 6. С. 52).

Свобода женского тела и сексуальности неоднократно иллюстрируются в речи героини. Можно отметить, что феномен открытых романтических отношений неявно проявляется в ней.

Причиной неопределенности в отношении личности отца своей дочери является то, что у героини были интимные отношения с тремя мужчинами: «Где знать какой! Я тоже вольная — их трое было: кто разберет, чья она, моя Ира, а вот люблю ее...» (1922. № 6. С. 44). Идентичность «отца» не важна. Единственным человеком, с которым у нее установлена эмоциональная связь, является ее дочь. Наиболее важным моментом является ее любовь к дочери. Несмотря на то, что героиня называет себя «вдовой», в ее повседневной жизни не заметно следов бывшего мужа или бывшего мужчины.

Героиня — индивидуалистка, инстинктуалистка. Сексуальные отношения между мужчинами и женщинами воспринимаются ею как естественный процесс, то есть она способна справиться с соблазнением и следует своим инстинктам.

Смелые и открытые идеи о сексе подчеркивают честность героини в отношении своего тела и своей сексуальности. В отличие от других женщин, скрывающих свой сексуальный опыт, героиня осмеливается признать этот факт перед молодым героем: «Видите, какая я даже на язык вольная. Иная с десятью пережила — не скажет, а я не боюсь — чего таить-то, что было» (1922. № 6. С. 44).

Сексуальность натурализуется, и, таким образом, сексуальный акт становится безгрешным. Женское тело больше не является греховным объектом соблазнения со стороны мужчин, и одновременно женщина

становится субъектом, контролирующим свое собственное тело, свои собственные желания.

Статус любовницы подразумевает, что сексуальная/половая мораль перестает быть исключительно женской уздой. Сексуальность освобождается от морали и становится чистым удовольствием.

Выражение героиней неудовлетворенности сексуальной способностью мужчины указывает на то, что сексуальное удовлетворение переходит в сферу интересов не только мужчин: «...женщину вам даже и вредно ласкать» (1922. № 6. С. 54). Женщина стремится отойти от роли служащей и способствует взаимному уважению и гендерному равенству в сексуальном поведении. Намерение женщины попытаться отойти от роли служащей приводит к взаимному уважению и гендерному равенству в сфере полового поведения.

Героиня, не желающая связывать себя узами брака и закона, создает для мужчины ощущение большой незащищенности: «Уж коли баба приспела к вам, на вас идет и окромя венца да закону ничего не боится, так вам-то чего бояться? Вас не убудет» (1922. № 6. С. 52). Так как молодой человек не имеет возможности управлять свободной любовницей. Такое чувство бессилия приводит мужчин к возмущению из-за неспособности «получить» женщину полностью, усиливая его алкогольное поведение: «С этого дня Рылов стал много пить...» (1922. № 6. С. 52).

Образ героя постепенно утрачивает свои человеческие черты, собственную мораль, а становится «звероподобным»: «чужое, злое, с выпуклыми, влажными глазами»; «Полуголый, с окровавленным, бледным лицом, в судорогах» (1922. № 6. С. 51–53).

Ругательные высказывания в адрес героини и ее дочери нередко появляются в устах пьяного героя: «сученка», «сученка-а», «сученки» (1922. № 6. С. 51–54). Мужчина, ставший чужим и переполненный гневом, начинает совершать акты насилия в отношении девочки, что сильно контрастирует с

близостью прошлого: «Рылов поднял высоко девочку, перевернул в воздухе и бросил, как шапку к порогу» (1922. № 6. С. 52).

Красота внешнего облика («рукавами в розовом», «золотистыми ресницами», «румяные губы», «в белом переднике», «шелковом платье») и стильная прическа («Русые косы туго заплетены и модно расположены на ее красивой голове») героини создают совершенно противоположную и несочетаемую картину с худым телом мужчины («костлявой спиной»), его недостойной одеждой («вспотевшую, сморщенную манишку») и разъедающими движениями («согнувшись над тарелкой», «чавкая широким ртом», «пережевывает кусок жирного мяса», «руки держали у рта кость крепко, но неуверенно») (1922. № 6. С. 54).

В конечном счете между героиней и героем наступает развязка их конфликтных отношений как любовники. Усиленное пьянство мужчины, его жестокие ночные насилия, неуплата за квартиру заставляют героиню принять решение расстаться с ним: «С этой ночи я вам не полюбовница... Хватит меня с вас, да и худо вам...» (1922. № 6. С. 54). После ссоры герой, нуждающийся в помощи, просит героиню убрать искушающую его водку: «Да-а... возьми, Степанидушка, мои вещи — все возьми!» (1922. № 6. С. 55). Однако уговаривание героиней героя вернуться в деревню, чтобы восстановиться душевно и физически, оказывается неудачным.

Судьба героя трагична и заканчивается потерей рассудка. Простой деревенский юноша, верящий в Бога, превращается в падающего беспросыпного алкоголика.

«Чемер» в качестве названия рассказа является важным символом, обозначающий как злодейскую силу, так и болезнь брюха.

Зло в глазах героя относится к водке, к деньгам, к синему огню («синим огнем-чемером») (1922. № 6. С. 53), возникающему при сжигании свинца, приносящему ему несчастье. Директор завода и мастер воспринимаются им

как обманщики и саботажники, соблазняющие его деньгами: «За деньги прельстился, шальной был... Дилехтуры погубители мои...» (1922. № 6. С. 55).

Таким образом, анализ пути героини и героя от хозяйки и квартиранта до отношений любовников и, наконец, до разлуки выявляет различные взгляды на брак, имеющиеся у женщины и мужчины. Для героя нежелание жениться означает отсутствие любви. В глазах героини брак является ограничением и лишением женской воли, и при этом она решает быть свободной любовницей. Искание сексуальной свободы и независимости женского тела осуществляется в образе героини-вдовы. Роль отца не играет важной роли в отношениях между матерью и дочерью; любовь и общение с дочерью имеют для нее первостепенное значение, без потребности в определении отцовского лица.

Заключение

Подводя итоги исследования, можно предложить следующие выводы о специфике поэтики гендера в журнале «Красная новь» эпохи НЭПа. Типы женских персонажей, представленные в названном журнале, разделяются по семейным ролям — матери, жены и дочери, а также другие социальные роли, — работающую, неработающую женщину, то есть домохозяйку. В соответствии с их социальным статусом выделяются крестьянка, принадлежащая к низшему классу, и купчиха — к высшему классу. Кроме того, обнаруживаются некоторые женские персонажи, статус которых можно определить как верующие, а также коммунистка, если иметь в виду идеологические характеристики.

Общая судьба женских персонажей объединяет в себе трагические черты, воплощенные в персонажах-матерях, либо потерявших своих мужей или сынов из-за войны, либо переживающих голод и холод начала двадцатых годов XX века. Основным атрибутом типа персонажей-матерей становятся материнская любовь к детям.

Идея женской взаимопомощи воплощается в женских персонажах, с одной стороны, в рамках внутрисемейных отношений, с другой — женщинами, которые не являются близкими друг другу.

Тип женских персонажей, принадлежащих к низшему классу, отражает идею лояльности к высшему классу и покорности собственной судьбе. Купчиха, относящийся к высшему классу, выражает идею снисходительности, пренебрежения к бедным и враждебности к советской власти.

Еще один тип жены варьируется между женщиной, занимающей второстепенное положение по отношению к мужу, находящейся в разногласиях с мужем из-за своей веры.

Другой образ женщины — жены — воплощает некоторые черты «новой советской женщины» с ее отвращением к утомительной жизни домохозяйки, поисками любви, страсти и смысла жизни в работе.

«Новая женщина» представлена как работница-коммунистка, забастовщица, вдохновляемая идеей свободной любви и брака. Их партнерами обычно выступают мужчины, также принадлежащие к рабочему классу, или коммунисты.

Идея сексуальной свободы и независимости женского тела воплощена в другой героини-вдове, выбирающей роль свободной любовницы. Желание найти хорошего мужчину и недоверие к браку одновременно находят отражение в этом персонаже.

В перспективе открывается возможность изучения поэтики гендера в журнале «Красная новь» эпоху НЭПа в целом. Возможным для дальнейших исследований также видится исследование образа «советской женщины» в более широком контексте русской литературы двадцатых годов XX века.

Список литературы

Источники

1. *Веснина А. П.* Крест // Красная новь. 1922, № 2. С. 87–99.
2. *Ляшко Н. Н.* Ворова мать // Красная новь. 1921. № 4. С. 59–68.
3. *Пильняк Б. А.* Первый день весны // Красная новь. 1921. № 4. С. 27–28.
4. *Подьячев С. П.* «Болящий» // Красная новь. 1921. № 3. С. 3–12.
5. *Сейфуллина Л. Н.* В будний день // Красная новь. 1923, № 7. С. 23–35.
6. *Форш О. Д.* Африканский брат // Красная новь. 1922. № 5. С. 94–99.
7. *Форш О. Д.* Чемодан // Красная новь. 1921. № 2. С. 15–24.
8. *Чапыгин А. П.* Чемер // Красная новь. 1922. № 6. С. 39–57.
9. *Чистякова М.* Четыре дня // Красная новь. 1923. № 7. С. 73–88.
10. *Яковлев А. С.* Порыв // Красная новь. 1921. № 4. С. 3–20.

Литература

11. *Абдуразакова Д. С.* Проблема столкновения ментальностей в произведении Б. А. Пильняка «Рассказ о том, как создаются рассказы» // ПОСТУЛАТ. 2018. № 1. С. 147–151.
12. *Авраменко О. В.* Гендер в советском неофициальном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 308 с.
13. *Алферова И. В.* Большевистская женская печать 1920-х гг. Как средство социального конструирования «Новой советской женщины» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2011. № 3. С. 106–111.
14. *Ананьева Н. Е.* Полонизмы в русских «историях жизни» (на примере произведений О. Форш «Сумасшедший корабль» и В. Войновича

«Автопортрет. Роман моей жизни») // Память vs история. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы. 2018. №. 1. С. 291–301.

15. *Байгушикова А. М., Маукеева А. О.* Особенности художественного мира произведения Б. Пильняка «Рассказ о том, как создавались рассказы» // Филологический аспект. 2020. №. 2. С. 42–48.

16. *Веснина А. П.* Завидное житье: рассказы. П.: Издание Пролеткульта, 1920. 32 с.

17. *Веснина А. П.* Малые Маяки: рассказы. П.: Издание Пролеткульта, 1921. 43 с.

18. *Веснина А. П.* Рассказы. Не слуга. Отец. Харьков: Воен. ред. совет У.В.О., 1922. 24 с.

19. *Волович И. Г.* Идеино-философские смыслы романа О. Д. Форш «Ворон» («Символисты») // Актуальные проблемы науки: ИГУМО и ИТ как исследовательский центр. 2015. №. 18. С. 71–83.

20. *Волович И. Г.* Художественный мир рассказов О. Д. Форш 1920-х годов // Актуальные проблемы науки: ИГУМО и ИТ как исследовательский центр. 2017. №. 19. С. 78–84.

21. *Воронский А. К.* Из переписки с советскими писателями // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Новые материалы и исследования / Литературное наследство: т. 93 / гл. ред.: В. Г. Щербина. М.: Наука, 1983. С. 531–617.

22. *Воронский А. К.* Лидия Сейфуллина // Лидия Сейфуллина: сбор. ст. / под ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Кооперативное изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. С. 5–28.

23. *Гаврилина О. В.* Женские образы в рассказах Ольги Форш 1910–1920-х годов // Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930 годов: коллективная монография. 2022. С. 216–224.

24. *Гаврилина О. В.* Сборник рассказов Ольги Форш «Обыватели» глазами читателя XXI века // «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Забытые писатели: сбор. науч. статей / сост. и ред. Э. Ф. Шафранская. СПб.: Свое издательство. 2019. С. 145–153.
25. *Галямова А. А.* Поэтика и проблематика «петербургских» рассказов А. П. Чапыгина // Текст. Исследования молодых учёных. 2021 год. 2021. С. 200–209.
26. *Ганенкова В. А., Ын Л. К.* Формы авторского присутствия в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль» // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития. 2016. С. 89–91.
27. *Голубенко Н. А., Лескова В. А., Разумовская А. Г.* Сады в произведениях Ольги Форш // Сад в городе: будни и праздники. 2018. С. 58–68.
28. *Горшенин А. В.* Литература и писатели Сибири. Энциклопедическое издание. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2012. 572 с.
29. *Горшенин А. В.* Лица сибирской литературы. Очерки и эссе. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2006. С. 10–14.
30. *Дашкова Т. Ю.* «Работницу» в массы: политика социального моделирования в советских женских журналах 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 184–192.
31. *Дашкова Т. Ю.* Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 1930-х годов // Логос. 1999. № 11–12. С. 131–155.
32. *Дашкова Т. Ю.* Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум немецких и российских культурологов / под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, И. Гробовского. М., 2002. С. 103–128.
33. *Доброзракова Г. А.* Творческая личность изображении О. Форш и С. Довлатова // Отечественная литература как духовный стержень

патриотической общенациональной идеи России (к 75-летию Великой Победы). 2020. С. 56–72.

34. *Душенко К. В., Дашкова Т. Ю.* Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов // Вестник культурологии. 2014. № 2 (69). С. 210–214.

35. *Жанцанова М. Г.* Японские мистификации Бориса Пильняка // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2013. № 8. С. 45–47.

36. Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930 годов: коллективная монография / под ред. В. Б. Зусевой-Озкан. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 688 С.

37. *Князева Е. П.* Гоголевское в романе О. Д. Форш «Ворон» (опыт нового осмысления) // изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. № 4. С. 55–60.

38. *Князева Е. П.* Неизвестный факт творческой истории романа О. Д. Форш «Ворон» // Междисциплинарные связи при изучении литературы. 2019. С. 78–87.

39. *Князева Е. П.* Писатель и время в романах О. Д. Форш 1920–1930-х годов: «Современники», «Сумасшедший корабль», «Ворон»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2017. 20 с.

40. *Ковалева Т. В.* Новая буржуазия 1920-х годов и ее положение в городе в годы НЭПа // Петербургские чтения-97: Материалы Энцикл. б-ки «Санкт-Петербург-2003» / ассоц. исследователей С.-Петербурга. СПб., 1997. С. 209–212.

41. *Ковтун Н. В.* Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия. 2018. №. 2. С. 34.

42. *Коллонтай А. М.* Новая мораль и рабочий класс: I. Новая женщина. II. Любовь и новая мораль. III. Отношение между полами и классовая борьба. М.: ВЦИК Советов р., к. и к. депутатов, 1919. 61 с.
43. *Корниенко Н. В.* «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 498 с.
44. *Костенко Ю. А.* Женское движение в России в 1920–1930-е гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.: МГУ, 2006. 26 с.
45. *Куликов Б. П.* 97. 02. 036. Один из летописцев эпохи: Александр Яковлев (1886–1953) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 1997. № 2. С. 210–216.
46. *Лидия Сейфуллина*: сбор. ст. / под ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Кооперативное изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. 175 с.
47. *Лопатина Е. А.* Анализ компонентов значений предлога «пред» в современном русском словоупотреблении // Вестник науки. 2020. Т. 2. №. 6. С. 37–41.
48. *Луговцов Н. П.* Творчество Ольги Форш. Л.: Лениздат, 1964. 152 с.
49. *Ляшко Н. Н.* Искра: рассказы / Н. Н. Ляшко. М.: Красная новь, 1924. 116 с.
50. *Ляшко Н. Н.* Радуга: рассказы. Книга вторая / Н. Н. Ляшко. М.: Кузница, 1923. 167 с.
51. *Магуайр Р. А.* Красная новь. Советская литература в 1920-х гг. пер. с англ. М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 2004. 366 с.
52. *Малыгина Н. М.* «Питомцы» Бориса Пильняка // Москва и «Московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей. 2013. С. 46–64.
53. *Мессер Р. Д.* Ольга Форш: Критический очерк. Л.: Лениздат, 1955. 212 с.

54. *Мотыгина Ж. Ю.* Концептуальная картина мира и концептуальные метафоры в произведении Б. Пильняка «Рассказ о том, как создаются рассказы» // Русский язык и литература в профессиональной коммуникации и мультикультурном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции. М.: Изд-во «Перо»; Саратов: Амрит, 2018. С. 235–238.

55. Ольга Форш в воспоминаниях современников / сост. Г. Е. Тамарченко. Л.: Сов. писатель, 1974. 392 с.

56. *Осипович Т. Н.* Проблемы пола, брака, семьи и положение женщины в общественных дискуссиях середины 1920-х годов // Общественные науки и современность. 1994. № 3. С. 161–171.

57. *Пономарёва Е. В.* Активная графика как способ расширения жанровых возможностей малой прозы (Б. Пильняк, М. Мирон) // Пушкинские чтения. 2014. №. XIX. С. 327–334.

58. *Пономарева Е. В., Агеева Ю. П.* Поэтика трехкомпонентных прозаических микроциклов (Н. Гумилев «Радости земной любви», Б. Пильняк «Английские рассказы») // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2013. Т.10. №.1. С.22–27.

59. *Посадская А. И., Римашевская Н. М., Захарова Н. К.* Как мы решаем женский вопрос // Коммунист, 1989, № 4. С. 56–65.

60. *Пушкарева Н. Л.* «Женский» вопрос в теории марксизма (почему брак марксизма с феминизмом оказался несчастлив?) // Женщина в российском обществе. 2002. № 1. С. 2–13.

61. *Пушкарева Н. Л.* Феминизм в России // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 5. М., 2003. С. 167–188.

62. *Пушкарева Н. Л., Белова А. В., Мицюк Н. А.* Сметая запреты. Очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 504 с.

63. *Пушкарева Н. Л., Пушкарев А. М.* Ранняя советская идеология 1918–1928 годов и «половой вопрос» (о попытках регулирования социальной политики в области сексуальности) // Советская социальная политика 1920-х–1930-х годов: идеология и повседневность / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой и П. В. Романова. М., 2007. С. 199–228.

64. Рабоче-крестьянские писатели: библиографический указатель // сост. В. В. Львов-Рогачевский и Р. С. Мандельштам. М.; Л.: Изд. Общество, 1926. С. 17–18.

65. *Ромашкина Н. Д.* Особенности функционирования диалектизмов в романе Л. Н. Сейфуллиной «Перегной» // Редакционная коллегия. С. 253–254.

66. Русская литература XX века: 1917–1920-е годы: в 2 кн. Кн. 2: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Н. Л. Лейдерман, И. Е. Васильев, О. Ю. Багдасарян и др.; под ред. Н. Л. Лейдермана. М.: «Академия», 2012. 544 с.

67. *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века // От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М. 2003. С. 21–24.

68. *Тамарченко А. В.* Ольга Форш: Жизнь, личность, творчество. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 351 с.

69. *Форш О. Д.* Обыватели (рассказы). М.; Пб.: Круг, 1923. 237 с.

70. *Форш О. Д.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6: Рассказы. Сказки. 1907–1923. / вступ. статья Н. С. Тихонова; Примеч. А. В. Тамарченко. М.; Л.: Гослитиздат, 1964. 669 с.

71. *Ханинова Р. М.* Женщина на войне в рассказе Бориса Пильняка «Моря и горы» // Вестник КалмГУ. 2012. № 1(13). С. 68–76.

72. *Хоронов С. В.* Художественные и идейные константы Б. А. Пильняка в сборнике рассказов «Быльё» // Научное мнение. 2014. №. 9–1. С. 117–125.

73. *Хрусталева А. В.* Профсоюзы и литературная политика в провинции периода НЭПа (к вопросу о становлении института цензуры) // *Studia Litterarum*. 2018. № 4. С. 316–332.
74. *Цеткин К.* Из записной книжки // Воспоминания о В. И. Ленине: В 5 т. М.: Политическая литература, 1979. Т. 5. С. 45–46.
75. *Челомбитко А. Н.* Иванова-Веснина — жена Иванова. 2021. URL: <https://proza.ru/2021/11/11/1081?ysclid=lb6u4hu1rk423758344>
76. *Чистобаев А. В.* Творчество О. Форш 1908–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 20 с.
77. *Шабатура Е. А.* Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Омск, 2006. 25 с.
78. *Юденкова Е. В.* Модификации жанра романа в русской литературе 1920-х годов («Сумасшедший корабль» О. Форш и «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» И. Эренбурга) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 3. С. 95–99.
79. *Яроцкая Ю. А.* Мотив творчества как предательства и мести в ориентальных рассказах славянских писателей (Борис Пильняк «Рассказ о том, как создаются рассказы» и Бранка Такахаша «Чужой в доме») // Известия Восточного института. 2022. Т. 55. № 3. С. 12–22.
80. *Яхутль Ю. А.* Новая экономическая политика 1921–1929 гг. в современной историографии: основные тенденции, особенности // Современная научная мысль. 2019. № 3. С. 75–84.
81. *Naiman Eric.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton (N.J.): Princeton univ. press, cop. 1997. XI, 307 с.
82. *Norman B. Ju., Mukhin M. Yu.* Systematic Mistake and its Linguistic Background. In *Philological Class*. 2020. Vol. 25 · № 2. P. 8–18. DOI 10.26170/FK20-02-01.